Das junge Deutschland

Zweiter Jahrgang Nr. 4/5.

Fünfter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Der Geist in der Politik

Von Willi Wolfradt

Wer unter Geist die Sublimierung des Triebmäßigen begreift, wird sich nicht entschließen können, den Geist einem einzigen Denk- oder Gesinnungsinhalt in Monopol zu geben, — wie es ja nicht etwa nur die auf tätige Weltverbesserung eingestellten sogenannten Aktivisten tun, sondern fast alle Menschen. Sondern er wird erkennen, daß „Geist" lediglich ein bestimmtes Niveau bezeichnet, zu dem jeder Trieb, jede Meinung, jede Intention usw. gelangen, einen Formwert, der jeder Denkrichtung zuwachsen kann. Und wer sich aus solcher Erkenntnis heraus einen Geistigen zu nennen erkühnt, der wird nicht wähnen, sich damit einer bestimmten Politik verschrieben zu haben, sondern der wird aus dem Bewußtsein der geistigen Ueberinhaltlichkeit heraus zu der strengen Scheidung von Geist und Politik gelangen, welche letztere auf einer inhaltlichen Festlegung durchaus basiert. Die Politik des geistergebenen Menschen (der natürlich wie jeder andere Mensch mit einem Bein immer in der Politik steht, ob er will oder nicht) kann, sofern sie in die Vergeistigung einbezogen und auf Durchsetzung der Niveau-Idee in der realen Welt eingestellt ist, zu keiner anderen Parole gelangen, als der der bewußten Indifferenz gegenüber aller parteibaren Richtungnahme. Der echte Geistespolitiker erkennt Wertverwandte in allen politischen Lagern, die sich ihm zu einem Ueberbau jenseits der Schlagworte und Schlagwünsche einen. Er weiß um sie und damit um die Geringfügigkeit der sie scheidenden Meinung (Politik) neben dem sie harmonisierenden Rang (Geist). Man ist in die Mitte der Dinge gestellt und zu handeln genötigt: so handelt, entscheidet, wählt auch der im übrigen geistige Mensch. Als Geistiger aber verachtet er Tun und Entscheiden, denn er ist geistig vermöge seiner Ueberlegenheit über das, wofür er sich entscheiden könnte.

Wie unser kulturelles Leben unter der Vermanschung der Realität mit Ideologien gelitten hat und ihre säuberliche Trennung vor allem zu fordern ist, so auch die bewußte Trennung von Geist und Politik. Dessenungeachtet können wir, auf der Grundlage der klärenden Scheidung, wie für eine Beherrschung des Lebens durch das Ideal, so für die Suprematie des Geistes über die Politik eintreten. Das hieße also nichts anderes, als die Vorherrschaft der Form, die Sekundarisierung des Inhaltlichen. Man vergegenwärtige sich, daß auch das dem hier entwickelten Weltbild entgegengesetzte, gerade nach der hier entwickelten Auffassung, durchaus des geistigen Niveaus fähig ist, und man wird verstehen, warum die so begriffene Geistpolitik in den Angeln einer nicht mehr der Steigerung fähigen Toleranz

hängt, die also selbst ihrem eigenen äußersten Gegenteil die volle Anerkennung nicht versagen kann. Diese Toleranz scheint mir gerade das Zeichen der konsequent geistigen Gesinnung zu sein. Sie ist nimmermehr lässiges Gewährenlassen alles Vorhandenen, sondern beruht auf der unbeirrbaren Weisheit, daß alle Politik von ihrem Standpunkt aus „recht“ hat, daß man keine einzige anders als von einem durch reale Interessen korrumpierten Standpunkt aus befehden kann und daß jede zu unausdenklicher Verfeinerung geführt werden kann, gerade indem sie die Erkenntnisse der anderen Gesinnungen durchläuft. In je höhere Zonen die Politik sich schraubt, umso nichtiger erscheint ihr der eigene Zweckgehalt, umso zufälliger und jedenfalls umso weniger absolut kommt er ihr vor. Wäre diese schwebende Situation nicht etwas schwindelerregend, so gäbe es weit weniger Politiker. Mit je mehr führenden politischen Köpfen man in Berührung kommt, umso gewisser wird es einem, daß sie alle gefallene Engel sind, d. h. Geistige, die der eigenen Labilität physisch nicht gewachsen waren und wider bessere Einsicht von der Höhe heruntersprangen, um nur ja „festen Boden“ unter die Füße zu bekommen. Sie schleudern die geistige Toleranz von sich wie ein brennendes Gewand, sie stecken, um dem Anblick des alles überwölbenden Firmamentes zu entgehen, die Köpfe in den Sand der Parteiphraseologie: aus Furcht, durch die indifferenzierende Weisheit in der Verfolgung der realen Ziele gehemmt, aufgehalten zu werden, — als ob nicht gerade die geistige Toleranz diese Hemmung allen Seiten zuteil werden ließe und damit jeder Politik vollen Spielraum gewährleistete, um ihr nur etwas von ihrem schweren Ernst zu nehmen und sie selbst vollends zum Spiel-Raum des Geistes zu machen. Wer diese Toleranz im Zeichen des universalen Geistes innehat, der wird um ein unvergleichliches Lächeln bereichert „Politik“ machen, vielleicht nur noch sachlicher und treuer, im klareren Bewußtsein ihrer begrenzten Geltung der fanatischen Erregung, der ideologischen Betrunkenheit, des einseitigen Radikalismus freilich nicht mehr fähig. Wie sollte einer das Ackerland mißachten, wenn er sich zu ihm unter dem Gebot realer Notdurft herabbeugt, obschon er um eine übergeordnete Welt weiß, die seiner Notdurft nicht genügt und nicht genügen kann, denn dann wäre sie ja nicht mehr übergeordnet!

Aber wenn er sich aufrichtet und den Kopf hebt, so sieht er den großen Horizont und die Sphärenweite, und sieht es, ohne das Werk der Notdurft zu verschmähen. Fanatismus und ideologisch geheizter Radikalismus aber machen die Notdurft zum Horizont. Sie sind der reinen Trennung der Welten nicht fähig, auf der ihre Harmonie beruht, wie jeder Akkord gerade als die Versöhnung einer Spannung schön ist. Radikalismus ist widergeistig, weil er der Politik eine Begeisterung zuführen will, die ihr zugleich mit der Erkenntnis ihrer Zweitrangigkeit den Ausblick auf die übergeordnete Sphäre der Weisheit trübt.

So lehnt der Geist nichts ab, als gerade den Radikalismus, der sich das geistige Prinzip in der Politik wähnt. Aber er lehnt ihn nicht radikal ab, sondern mit keinem anderen Nachdruck als dem ewigen Schauspiel seiner alle Richtung umfangenden Gebärde, welches verführerisch genug ist, um den Radikalismus mit Neid zu erfüllen und weich zu machen. Wie alles Starre bricht auch er von Zeit zu Zeit in sich zusammen, um im Geiste erlöst aufzugehen. Das weiß lächelnd der Geist, und daraus resultiert jene seltsame Anziehungskraft, die just der Radikalismus, also das Einzige, was er bei aller Toleranz ablehnt, auf den Geist von jeher ausgeübt hat. Auch in diesen Regionen beruht also Liebe auf Polarität. Radikalismus hat oft Ueberschwang genug in sich, um das geistige Formniveau zu erreichen und dort als Antigeist mit dem Geist in Diskussion zu treten. Die logische Struktur, die eiserne Stabilität des Radikalismus verleiht ihm gerade den Stil, der ihm von vorn herein geistiges Gepräge gibt. Die Einseitigkeit und die Allseitigkeit sind die extremen Kompositionsprinzipien, und ihre Anwendung auf die Politik bildet die geistigen Grundformen aus: Radikalismus und Toleranz, Antigeist und Geist. —

Wir sehen heute die Jugend, die wir ob ihres Ranges geistig nennen dürfen, überwiegend dem Radikalismus zugewandt. Weisheit gilt als Verkalkungssymptom, Indifferenz als unschöpferisch. Aber sie möge auch auf die Stimme hören, die ihr die Möglichkeit in die Erinnerung rufen will, ihre Jugendlichkeit auf den zielabgewandten Geist zu gründen. Wenn etwas die Jugend als solche charakterisiert und vom reiferen Alter unterscheidet, so ist es der Umstand, daß sie keine Erfahrungen hat oder doch jedenfalls weniger als das Alter. Dieser Mangel an Erfahrung gewährt eine größere Freizügigkeit der eben minder durch eine Wirklichkeit festgelegten Gedanken, gewährt ihr als Eigenstes eine lockere Vorstellungswelt, eine ungehemmtere Wandlungsfähigkeit. Die Möglichkeit ist der eigentümliche Bezirk des jungen Menschen, den jeder Schritt weiter in die Wirklichkeit hinein an Möglichkeiten ärmer macht. Die Phantasie ist ihr Schlüssel zum Dasein. Die Phantasie nun ist zwar auch die Kraft, die das utopische Ziel erzeugt, dem der Radikale zustrebt, aber zugleich die Kraft, die es bewirkt, daß wir uns von unserer eigenen Einstellung freimachen und in fremde Weltbilder einfühlen und hineinversetzen können. Die Phantasie labilisiert unser Denken und Fühlen; sie kann uns gar nicht die eine Möglichkeit vor Augen rücken, ohne zugleich die wunderbare Fülle der Möglichkeiten nahe

zu bringen, liegt es doch im Wesen des Möglichen, tausend anderen Möglichkeiten beschwistert zu sein. Solange etwas nur möglich ist, gibt es zum mindesten noch eine andere Möglichkeit. So eröffnet die Phantasie, die spezifisch jugendliche Fähigkeit, geradezu die Sicht auf die Fülle, wirkt also defanatisierend, bewirkt jene besprochene Toleranz. Das tiefe, lächelnde Wissen um die vielen, in sich gleichberechtigten Anschauungen ist das unmittelbare Produkt der Phantasie, während der Radikalismus ein Verrat an ihr ist. Entgegen dem Anschein von heute also ist die Jugend durch ihr Allereigenstes mit dem toleranten, unentschiedenen, friedlichen Geiste der überparteilichen, zielenthobenen Weisheit verknüpft. Und mag es nötig gewesen sein und immer nötig bleiben, die Jugend zu politisieren, so ist es dringend nunmehr an der Zeit, die Jugend, nicht zuletzt um der Fruchtbarmachung ihrer Politik willen, zu vertiefen und zu vergeistigen, zu philosophiesieren, mit Allgemeinverstehen und Universalität zu erfüllen. Das rasche Blut, der ungebrochene Wille der einem Ziel fest ergebene Sinn des jungen Menschen machen seine radikale Natur aus — sie in Weisheit, in überpolitischen Geist überzuführen, würde eine ihr kongeniale Kultur schaffen.

Die Kunst wäre nicht das, was sie ist, ließe sich ihr Wesen in eine Bestimmung fassen. Aber unter anderem ist sie das Symbol des unpolitischen Geistes. Sie gilt nach ihrem Formniveau. Sie wird allen Inhalten zuteil und versöhnt sie alle als künstlerische Inhalte, als Gestaltbarkeiten. Sie wurzelt in jener überradikalen Toleranz, die um die Nichtigkeit der Entscheidungen weiß. Ihr Tun ist fiktiv. Die Kunst führt uns immer wieder vor Augen, wie Qualität verbrüdert, wie jedem Inhalt eine pathetische Erhöhung zu entlocken ist und wie in dieser Sublimierung alles auf ein und dasselbe Letzte hinausläuft. In ihrer Gesamtheit ist die Kunst das offenbarende sinnliche Leben des indifferenten Geistes, und versteht man die Formel l'art pour l'art nicht im Sinne einer snobistischen Ueberheblichkeit, so bezeichnet sie das Verhältnis, daß der Geist um des Geistes und nicht um eines Zieles außerhalb seiner da sei, mittels seiner Symbolik, welche die Kunst ist. In der Kunst übt der überschauende Geist seine Toleranz an den Inhalten. Die Zierlichkeit hat ihren Geist wie die elementare Kraft: Watteau und Michelangelo beweisen es. Die Lüge, die Wahrheit — die Jugend, das Alter — die Ordnung, die Zerstörung — die Gesundheit, die Krankheit: ihnen allen wird durch die Kunst ihre geistige Potenz erwiesen. Der radikale Politiker aber ist der Mann, der Bach verwirft, weil er Beethoven anbetet, und der Dostojewski ablehnt, weil er für Goethe ist.

Der Geistige, der überall die Möglichkeit sieht, daß den Meinungen und Bestrebungen Tiefe und Form zuwachsen kann, soll gewiß nicht Erscheinungen der Mittelmäßigkeit auf sich beruhen lassen. Aber er sei beispielsweise nicht gegen den Bourgeois, weil der egoistisch ist, sondern weil er auf dem Wege zur Form des Bürgergeistes stecken geblieben ist. Und wenn der radikale Politiker auf Vernichtung alles dessen ausgeht, was seinem Weltplan entgegensteht, so wird der geistige Mensch auch in der Politik alles darauf anlegen, jedes Wesen zu seiner eigenen höheren Möglichkeit zu entwickeln, weil er nur so seinen Weltplan durchsetzen kann, welcher ist: das Hinauf des Menschen.

Die Mörder sitzen in der Oper!

(Geschrieben 1917)

In memoriam Karl Liebknecht

Der Zug entgleist. Zwanzig Kinder krepieren.
Die Fliegerbomben töten Menschen und Tier.
Darüber ist kein Wort zu verlieren.
Die Mörder sitzen im Rosenkavalier.

Soldaten verachtet durch die Straßen ziehen.
Generäle prangen im Ordensstern.
Deserteure, die vor dem Angriff fliehen,
Erschießt man im Namen des obersten Herrn.

Auf, Dirigent, von deinem Orchesterstuhle!
Du hast Menschen getötet. Wie war dir zu Mut?
Waren es viel? Die Mörder machen Schule.
Was dachtest du beim ersten spritzenden Blut?

Der Mensch ist billig, und das Brot wird teuer.
Die Offiziere schreiten auf und ab.
Zwei große Städte sind verkohlt im Feuer.
Ich werde langsam wach im Massengrab.

Ein gelber Leutnant brüllt an meiner Seite:
„Sei still, du Schwein!" Ich gehe stramm vorbei,
Im Schein der ungeheuren Todesweite
Vor Kälte grau in alter Leichen Brei.

Das Feld der Ehre hat mich ausgespieen;
Ich trete in die Königsloge ein.
Schreiende Schwärme nackter Vögel ziehen
Durch goldene Tore ins Foyer hinein.

Sie halten blutige Därme in den Krallen,
Entrissen einem armen Grenadier.
Zweitausend sind in dieser Nacht gefallen!
Die Mörder sitzen im Rosenkavalier.

Verlauste Krüppel sehen aus den Fenstern.
Der Mob schreit: „Sieg!“ Die Betten sind verwaist.
Stabsärzte halten Musterung bei Gespenstern;
Der dicke König ist zur Front gereist.

„Hier, Majestät, fand statt das große Ringen!“
Es naht der Feldmarschall mit Eichenlaub.
Die Tafel klirrt. Champagnergläser klingen.
Ein silbernes Tablett ist Kirchenraub.

Noch strafen Kriegsgerichte das Verbrechen
Und hängen den Gerechten in der Welt.
Geh hin, mein Freund, du kannst dich an mir rächen!
Ich bin der Feind. Wer mich verrät, kriegt Geld.

Der Unteroffizier mit Herrscherfratze
Steigt aus geschundenem Fleisch ins Morgenrot.
Noch immer ruft Karl Liebknecht auf dem Platze:
„Nieder der Krieg!“ Sie hungern ihn zu Tod.

Wir alle hungern hinter Zuchthaussteinen,
Indes die Oper tönt im Kriegsgewinn.
Mißhandelte Gefangene stehn und weinen
Am Gittertor der ewigen Knechtschaft hin.

Die Länder sind verteilt. Die Knochen bleichen.
Der Geist spinnt Hanf und leistet Zwangsarbeit.
Ein Denkmal steht im Meilenfeld der Leichen
Und macht Reklame für die Ewigkeit.

Man rührt die Trommel. Sie zerspringt im Klange.
Brot wird Zusatz und Blut wird Bier.
Mein Vaterland, mir ist nicht bange!
Die Mörder sitzen im Rosenkavalier.

Walter Hasenclever.

Das religiöse Element in der modernen Malerei

Von Max Deri

„Es ist literatur-notorisch, daß man sich in jeder Unterhaltung, in jeder gedruckten Aeußerung zumal zum Geist zu bekennen hat. Der literarische Gent aber zieht „Gott“ vor. Er handhabt ihn dank seiner unendlichen Verwendungsmöglichkeit in der mannigfachsten Weise. Vor allem, um als Priester mit ihm bewaffnet jeden Gegner zugleich zum Gotteslästerer zu machen. Dann aber: um durch seine Unendlichkeit überall die eigene Endlichkeit ins „Kosmische“ zu erweitern. Wo er nicht mehr weiter kann, sagt er „Gott“. Um es bildhaft auszudrücken: wenn er ein Rindvieh wäre und gegen eine Mauer stieße, würde er sie „Gott“ nennen, unbekümmert, ja entrüstet über die Möglichkeit, daß ein Mensch oder sogar ein Affe dank der ihm verliehenen Kletterwerkzeuge hinüberstiege.“

Es ist wahrhaftig erfrischend, in unseren gottduseligen Tagen derart herzhafte Worte zu lesen, wie sie unlängst einmal Adam Kuckhoff in der „Frankfurter Zeitung“ geschrieben hat. Denn man wird wieder einmal recht scheel angesehen, wenn man auf jenen Wortschall nicht reagiert. Als hätten so viele Köpfe von Voltaire bis Ostwald vergeblich gelebt. Die „neue Mystik“ zieht wieder ihre, seit Jakob Böhme so breiter und so seichter gewordenen Kreise. Und Stellung nehmen ist nicht leicht.

Ist um so schwerer, als es Manche gibt, die bereits seit einigen Jahren den Malern immer wieder sagen, daß sie „Inhalte“ malen sollten. Große und „bedeutende“ Inhalte sachlichen Geschehens, wie sie in den Jahren des Pleinairismus und des Impressionismus als „Literatur“ verboten waren. Und nun, wo sie uns ihre Kreuzigungen und Auferstehungen und Verkündigungen bringen: nun ist uns wieder Was nicht recht?

Nein, es ist uns auch nicht recht.

Und es kann nicht recht sein, Mumien in Der Art zu beleben, daß man die Formen des Tages als Gewandfalten über sie wirft und mit den Farben des Tages ihre Haut schminkt. Es bleiben Mumien mit ihrem Verwesungsgeruch, den Lebendiges flieht.

Jene Heiligenlegenden und Göttermärchen wurden ursprünglich aus echt religiösem Gefühl geboren. Kann nun der Psychologe Antwort stehen, wenn man ihn fragt, was dieses „religiöse Gefühl“ eigentlich sei? Kann er über die heute kindisch gewordenen Antworten wie „sich abhängig fühlen“ oder „Schutz vor Not und Angst suchen“, die auf Dutzende anderer seelischer Verhaltungsweisen auch passen, wesentlich hinaus?

Ich glaube, er kann es. Kann es zumindest versuchen.

Jegliches Gefühl wird bestimmt durch seinen Anlaß; denn jedes Gefühl hängt ursprünglich an einem „Träger", der es vermittelt und durch den es eindeutig bestimmt wird. So ist das Gefühl, das einem Berg oder einem See, einer Eiche oder einer Trauerweide, einer Lilie oder einem Heideröschen, einem Luftschiff oder einem Fabrikschlote „anhängt", restlos durch den Anlaß bestimmt, der es vermittelt.

Welcher Art sind nun die Anlässe der echt religiösen Gefühle? Die Antwort wird sich am besten von einer allgemeinen Ueberschau über alle Gefühlsanlässe überhaupt geben lassen.

Drei wesentlich verschiedenen Arten gehören, im weitesten gesehen, die möglichen Träger von Gefühlen an.

Der erste Kreis umschreibt die naturhaft vorhandenen Gebilde. Man entsetze sich nicht und nehme die Worte im banalsten, gewöhnlichsten Sinne. Für geheimnisvoll-umzirkelte Gelehrtensprache, die der „gesunde Menschenverstand" nicht ohne weiteres begreift, ist in der modernen Psychologie kein Platz. „Wirklich" ist also Dasjenige, was man bei immer wiederholter Beobachtung immer wieder vorfindet. Dazu gehört die gesamte Natur, die auch alle Affen und alle Menschen mit einschließt. Alle Gebilde, die auf dieser — am Weltganzen gemessen erschrecklich kurzen — Stufenleiter von siebenundeinhalb Sprossen stehen, vom toten Stein bis zur „Krone" der Schöpfung, gehören in diesen Bezirk. Auch dieser Mensch, den man ja gleichfalls bei immer wiederholter Betrachtung — leider? — immer wieder vorfindet. Und an allen diesen naturhaft gegebenen Gebilden hängen Gefühle, die eben den Bezirk der „erfahrbaren", der „Wirklichkeits-Gefühle" umschreiben.

Nun besitzt dieser Mensch aber — nach Hering das definitorische Grundmerkmal alles „Organischen" gegenüber dem „Unorganischen" — die Fähigkeit der „Erinnerung". Und auf Grund dieser Eigenschaft wird es ihm möglich, aus seinen Erfahrungen neue Gebilde in einer Art oder Form zusammenzusetzen, die sich innerhalb der Naturgegebenheiten nicht findet: es eignet ihm die Fähigkeit der „Phantasie".

Damit legt sich um den Kreis, der alles naturhaft Gegebene und Erfahrbare umschreibt, ein konzentrischer zweiter Kreis, in dem diese Phantasiegebilde wohnen. Auch an ihnen hängen Gefühle: die typischen Phantasiegefühle. Die Phantasiegefühle im weitesten Sinne sind also dadurch definiert, daß sie an, vom Menschen gebildeten, aber an sich „unerfahrenen" Trägern hängen, also an solchen, die nicht „wirklich" sind; seien es die Gefühle, die die sagenhaften Gestalten Faustens oder Mephistos, Rautendeleins oder Dornröschens, Siegfrieds oder Isoldens, eines Kentauren oder einer Seeschlange, des Drachens oder der apokalyptischen Reiter vermitteln — seien es jene „religiösen", die an Zeus oder Athene, Vitzliputzli oder Manitu, Jehowa oder Christus, Buddha oder Odin „hängen".

Sind wir so weit gelangt, so brauchen wir bloß noch die spezifische Differenz zu finden, die die erstgenannten Gestalten des Märchens und der Sage von der zweiten Gruppe, den religiösen Gebilden der „Himmel" der verschiedenen Kulturkreise unterscheidet.

Das spezifische Merkmal, das eine allgemeine Phantasiefigur zu einer spezifisch religiösen werden läßt, liegt nun in Folgendem.

Phantasiefiguren im engeren Sinne sind dadurch gekennzeichnet, daß sie vom Menschen geschaffene Gebilde sind, die außerhalb jeder möglichen Erfahrung liegen, und konsequenter und einsichtiger Weise dabei auch als nicht-wirklich angenommen werden. So wird, um die gangbarsten Gebilde zu wählen, weder Dornröschen noch Rautendelein vom Menschen als „wirklich" geglaubt. Sondern es wird gewußt, daß sie außerhalb des menschlichen Erfahrungskreises „nichtwirkliche", bloß erdachte, bloß „angenommene" Wesen sind.

Schleppt man nun aber, in geistiger Trägheit, aus dem naturhaften Erfahrungskreise das Element des „Wirklichen" in den Phantasiebezirk mit, und nimmt damit von diesen Phantasiegebilden an, daß sie zwar außerhalb jeder möglichen Erfahrung bleiben müssen, gleichwohl aber, eben dort außerhalb des Erfahrungskreises, wirklich existent sind: so wird das Phantasiegebilde weiteren Sinnes zu einem „religiösen" Gebilde des engeren Bezirkes. So wie der Gläubige eben von „Gott" annimmt, „glaubt", daß er zwar außerhalb jeder menschlichen Erfahrungsmöglichkeit bleibe, dort aber dennoch zweifellos existent und wirklich sei.

So ordnen sich von diesem Gesichtspunkte aus die möglichen Gefühlsanlässe in drei konzentrische Kreise. Im innersten wohnen alle naturgegebenen Gebilde, die innerhalb irdischer Erfahrungsmöglichkeit liegen: die Wirklichkeit. Der zweite Ring schließt jene Gebilde ein, die

aus menschlicher Phantasietätigkeit entstanden sind, die also als solche außerhalb jeder möglichen Erfahrung liegen; die aber gleichwohl als wirklich und — irgendwo im Weltall — daseiend „geglaubt" werden: die religiösen Gebilde. Der dritte und weiteste Ring umfaßt endlich jene Gebilde menschlicher Phantasietätigkeit, die außerhalb möglicher Erfahrung, aber hier als unwirklich gewußt werden: die eigentlichen Phantasiegebilde.

* * *

Und nun die „moderne Zeit". So weit hat wissenschaftliches Denken wohl schon die Köpfe aller jener Künstler und Genießenden geklärt, die dank ihrem materiellen Besitze in höherer Kulturschicht leben, daß sie an die „reale Existenz" der „Götter" nicht mehr „glauben". Oder sollte das Beispiel des jüngsten Hausenstein selbst dieses intellektuelle Existenzminimum von einem „modernen Menschen" nicht mehr zu fordern gestatten? Hausenstein, der mit wissenschaftlichem Ernst und großem Ertrage bemüht war, die Stilsoziologie Taines auf neuer Basis fester zu fundieren, schreibt in seiner neuesten Schrift „Ueber den Expressionismus in der Malerei" — die in preziös funkelnden Antithesen wiederum einmal für die Hegelsche Geschichts-Dialektik als Grund der Stilwandlungen kämpft — folgenden Satz: „Aber Gott ist (wenn er ist, und es ist von der Kunst aus sicher, daß er ist) nicht so winzig, daß seine Existenz im Kunstwirken der Menschen von der Millimetergröße dieser Bewußtheitsunterschiede — zwischen Raffael und Lionardo, Giotto und Greco — abhängig wäre." Es sind wahrhaftig nur siebenundeinhalb Stufen. Also es ist von der Kunst aus sicher, daß „Gott ist"? Doch in der Kunst gelten doch nur Gefühle? Und den Gefühlen, wahrhaftig, ist es doch vollständig gleichgültig, ob ihr Anlaß „ist" oder „nicht ist".

Denn dieser Anlaß braucht bloß geglaubt zu werden. Dieses Erfordernis aber ist für wirklich religiöse Kunst wesentlich und durchaus unentbehrlich. Und da gilt die Frage: wer „glaubt" heute noch an die „Verkündigung" und an die „unbefleckte Empfängnis" und an die „Auferstehung"? Es mögen viele zu feige sein, eine klippe Antwort zu geben. „Der Atheismus, rein als Negation des Gottesbegriffs genommen, ist wirklich auf einer gewissen Stufe des Wissens die einzige anständige Weltanschauung. Nur einbilden soll man sich nichts auf diese Weltanschauung. Andere Fragen sind wichtiger, wie gesagt. Nicht einmal tapfer ist es mehr, sich zu dieser kleinen Negation zu bekennen. Nur anständig wäre es für jeden geistigen Arbeiter. Und infam scheint es mir, daß unsere vom Staate angestellten Gelehrten, seltene Ausnahmen abgerechnet, das Bekenntnis zu dieser kleinen Negation vor der Oeffentlichkeit scheuen. Irgendein Wortkompromiß mit dem alten Judengott suchen. Infam scheint es mir und dumm dazu." So sagt Fritz Mauthner, der junge Alte, im „Wörterbuch der Philosophie" im Artikel „Gott". Und, bei Vitzliputzli, er hat Recht. So ist es doch in Wahrheit: wir glauben doch Alle nicht mehr an diese Dinge. Was sollen uns also alle diese „kubistischen" und „expressionistischen" Heiligenbilder — so lange sie als pseudo-religiöse konzipiert sind und sich als echt-religiöse geben?

Inhalte? Große, bedeutende Sachinhalte? Ja jene vorhin beschriebene „graphische" Darstellung der drei Anlaß-Kreise für Gefühle zeigt doch bereits, daß das Reich der reinen Phantasiegebilde den schmalen Zirkel religiöser Phantasien weitaus, tausendfach überruft und überbreitet. Bilden doch die religiösen Gebilde nur jene Spezialfälle der allgemeinen Phantasiegebilde, die in geistiger Trägheit oder in leiblicher Feigheit das „Wirklichkeits-Element" aus dem Naturbezirke noch mitschleppen. Wo bleiben die großen, bedeutenden Erlebensinhalte, die phantasiemäßiger Ausgestaltung seit Adams Tagen so fruchtbar wurden? Wo bleiben Tod und Leben, Angst und Freude, Trauer und Entsetzen; wo bleiben die phantastisch aufgehöhten Naturgeschehnisse vom Weltenwerden und Sonnenaufgang, von Tag und Nacht, wo bleiben Schicksal und Enttäuschung, Aufstieg und Untergang, romantische Verwirrung und ruhende Reife? Muß man die jungen Künstler erst darauf weisen, daß sie die Museen und deren „Vorbilder" lassen sollen, um den von ihnen so oft zu leeren Schällen bemühten „Kosmos", vom Fabel-Zwacktier Grünewalds oder Boschens an bis zum Phantasiereichtum Goethes, zu suchen und zu versuchen? —

Und dennoch bleibt dem „religiösen" Bilde ein moderner Bezirk: nicht die krampfhafte Aufblähung zu äußerlicher Lügen-Religiosität; sondern die Verinnerlichung zu rein menschlicher Gestaltung. „Mahadöh, der Herr der Erde, kommt herab zum sechstenmal, daß er unsers Gleichen werde, mit zu fühlen Freud und Qual." Wo dummes Glauben an unbewiesenes Sein nicht mehr zu wohnen vermag: da kann nicht nur weiteste Phantasie das Wissen um das Nicht-Sein mit rauschhaften Gefühlen einen; sondern da kann auch tief innerliches Menschentum leere Symbolfiguren zu ethisch er-

füllten Gebilden umgestalten. Wie etwa Barlach es in so vielen lithographischen Blättern tat. So wenn er in seiner „Barmherzigkeit" den, nun aber vollstes Leben gewordenen, Schemen Christi mit entsetztem Griff der Hände den Kopf eines Bettlerkrüppels fassen, mit entsetztem Blick bohrender Augen in die übermenschliche Entsagung zweier Bettleraugen starren läßt: als „Gott" selbst erstarrt vor dem unerhörten Leid, das hier auf Erden auf Krücken herumschleicht, und dennoch milde und verlegen lächelnd an diesem Dasein hängt: dann wird wahres, echtes Gefühl vom Innersten her lebendig, und erschüttert die Formen zum Ausdruck, zur Expression blutigster seelischer Bewegung. So mag dann auch Religiöses im Modernen auferstehen: vom Innersten rein menschlichen Gefühles her. —

So bleiben wir bei unserer Meinung, daß der Weg der Malerei der nächsten Zukunft über die Konzeption bedeutender sachlich-seelischer Inhalte erst zu der ihnen gemäßen „expressionistischen" Form führt. Irgendeine Form, und sei sie noch so „modern", über einen sachlichen Inhalt geworfen, der, wie der religiöse, nicht von sich aus vorerst den Maler ergriffen hat, bleibt leere Hülse, bleibt Formel, wird Manier.

Doch dieser Weg über große Sachinhalte hinweg ist nicht leicht. Denn was er fordert, fordert er vorerst vom Menschen, dann vom Maler. Der Mensch wird wieder Mittelpunkt des Schaffens; er muß vorerst als Mensch bedeutend sein, Bedeutung haben. Er muß erkennen, daß dies Leben mehr ist, als bloßes Augenspiel. Daß inhaltliche Werte es erfüllen, und Mensch sein heißt, die Fülle dieses Inhalts reich erlebend in sich wirken lassen. Daß aber Malen-Können reiner Zufall wird, den man zum Diener dieses Inhalts zwingen muß, wenn man in dieser neuen Zeit als Ganzer, Großer gelten soll.

Paul Klee

Von Theodor Däubler

Ein leichter Frühlingswind streicht über die noch halbleblosen Gestalten in Paul Klees innrer Welt. Das beunruhigt diese fernen Wesen. Sowie Gestirne aufgehen, müssen sie sich miterheben. Besonders wenn der Mond kommt! Irgendein Ruf erschallt, kommt seinem Stern zuvor. Da drängen sich diese Gespensterchen an die Ausgänge des innern Gesichts von Paul Klee. Er macht behutsam mit dem Bleistift eine Tür auf und die Geister können in unsere Welt eindringen. Nur ein kleines Format ist ihnen zugewiesen. Schöngefügt dürfen die Erwähltsten unter ihnen, in ihrer Zartheit am lebensfähigsten, ihre Plätze unter uns Blickenden, bei Menschen und Vögeln, einnehmen. Da gibt es dann Baumelgespenster! Hockgnome. Lemuren. Halbmenschen. Erwachende Geister. Sich-Besinnende. Klee fügt sie leicht lieblich selbstverständlich zu uns. Daher öffnet er immer nur ein kleines Aussichtsloch in sein Jenseits. Wer verstünde nicht das Geheimnis so kleiner Formate!

Er ist sehr feinnervig. Astrologen behaupten, die moderne bildende Kunst sei vom allzu fernen Planeten Uranus eingegeben. Wird uns vom Neptun her, dereinst unsre letzte Musik erreichen? Sie wird jedenfalls, ebenso wie jetzt die jüngste Malerei, nur wenig Menschen zugänglich sein. Paul Klee vernimmt aber sogar schon das Aufsteigen des Neptuns ganz deutlich. Plötzlich ein Schrei. Auf hoher See! Kein Wind . . . keine Wellen. Schiffe schütteln sich im Hafen. Das ist der panische Schreck auf See. Aber diesmal ist das Format doch ozeanischer, groß? Keine Spur. Es handelte sich plötzlich um einen ganz fernen Laut. Um keinen dauernden Lärm. Wieder bloß eine Luke in ganz andre Welten geöffnet.

Fledermäuse sind besonders Frauen unheimliche Tiere. Es gibt viele Gespensterchen, die etwas von ihnen an sich haben. Sie nesteln sich gern in langen Haaren ein. Wenn sie als Menschen zur Welt kommen (nicht alle tun es), so werden sie Akrobaten. Zerren sich selber zwischen hochgespannten Netzen hin und her. Die geometrische Form des Trapezes zieht sie ganz besonders an. Sehr selten erscheinen sie als Magier. Die sind dann dem Dreieck verfallen: wofür sie den Dreifuß beherrschen. Auch so etwas verrät sich auf kleinen Aquarellen von Klee.

Vögel haben es sehr schwer. Wie sollen sie seelisch weiter kommen? Sie gleichen sich so sehr vor ihrem Einschlüpfen ins Ei und nach ihrem Ausschlüpfen aus dem Ei. Bei ihnen (die Form ihrer großen sichtbaren Eier symbolisierts) gibt es nur ein ewiges Herüber und Hinüber. Sie lernen so

wenig, denn wie gesagt, sie sind diesseits und jenseits beinahe dieselben. Sie sind aber den Menschen sehr behilflich: sie regen uns an, ihnen nach zu fliegen. Dafür singen sie uns nach. Den Morgen erwecken die Menschen träumend oder wach: die Farben rufen Vögel auf. Wie herrlich, wenn ein Mensch Gesang graphisch zeigen und die einzelnen Farben tuschen kann!

Im Drüben gibts große Ampeln. Klee weiß das. Sie leuchten nicht, aber wo sie sind, ists hell. Farbig hell, etwa hellgrün für Neuhinzugekommne: lila für alte Geister. Aber auch diese Ampeln müssen hie und da zur Welt kommen. Dann sind sie Quallen, farbige Medusen unsrer sommerlichen Meere. Fast leidlos ist ihr Herumschwimmen in Menschennähe. Dann verschwinden sie aus dem Bereich der Fische und erwachen irgendwo drüben im Reich von Klee. So erkläre ich mir seine durchsichtigen, oft allzu behutsamen Farben: sie kommen aus einer fast körperlosen Welt.

Uebrigens wissen wir durch solche Künstler ganz bestimmt, daß wir Sterne in uns tragen, sie aus uns herausschälen, um sie in Gegenstände zu verwandeln. Böse Gestirne stehen wohl über einer Stadt, lassen sich aber vor allem von Leuten in Häusern einnisten. (Strindberg hats auch bewiesen!) Ein Strahl Saturn bewohnt oft zwei, drei Stockwerke: da stehen dann Schreibmaschinen, Nähmaschinen überall herum. Im Erdgeschoß befindet sich womöglich eine Schlächterei oder Buchdruckerei. Kinder mit Brillen lernen unter Tränen tote Sprachen usw. . . . . Diese Leute ziehen dann um und das Gespenst hat sich geteilt: es geht mit den frühern, beherrscht die hinzugekommnen: also eigentlich hat sichs verdoppelt! Vielleicht schleppt einmal ein Kind einen Strahl Merkur in die Zimmer. Sofort bewimmelt sich die Wohnung mit Heinzelmännchen: alles geht gut vorwärts. Unglaublich beweglich, wie Quecksilber, arbeiten, schaffen die freundlichen Kobolde mit. Wo die Alten nichts vom Fleck bringen konnten!

Gespensterchen aus der Sternenwelt mitzunehmen ist schwer. Gelingt eigentlich nur, wenn man sich mit dem Mond verbindet: der kanns. Hilft einem oft recht gern. So etwas darf man aber nicht episch, auf großer Leinwand, darstellen. Auf kleinen Zetteln niedergemalt, ists viel einleuchtender. Ueberdies muß das Format auch klein sein, damit die große Menge solche Geheimnisse übersehe!

Also Klees Farbe ist einleuchtend! Sie erzählt nichts über andres: sie ist Stern. Sagt sich selbst aus. Alle Planeten sind geheimnisvollst. Der Mond ist, wie man weiß, oft besonders launisch. Seht doch, wie er dabei ist, seine Stimmung auszuplaudern: steigt auf Klees Dächer! Oft schmeichelt er den stumpfen Bauten. Dann schmiegt er sich an Nachtigallenhaine. Ein kurzer Ruck! Und er verbindet sich mit Mördern: schleppt grelle Anklagen durch die Straßen. Er zürnt heftig übers Meer. Spricht von Selbstmord: stürzt wie ohnmächtig, oft rotbesoffen ins Wasser. Dann scheint er als zarte Sichel einen Stern zu pflücken, um ihn der Erde, uns armen Menschen, zu schenken. Einen ganzen großen Stern!

Zwiegespräch im Bett

Von Armin T. Wegner

Der Dichter:

Der roten Lampe Mond tropft blutige Tränen,
Des Bettes Woge schwillt, ein weißer Schaum.
Wie wir gebeugt in großem Schweigen lehnen,
Stürzt unsre Glut in den verhüllten Raum.
Der Spiegel nimmt uns auf, der blasse See,
Wir tauchen keusch in seine Fluten nieder,
In weichen Wassern baden wir das Weh
Der ungestillten Lust; und durch die Lider
Schaun wir das Glück der halb enthüllten Glieder.

Das Mädchen:

Wie Lächeln mich begrünt! Der Lippen Mohn,
Die Brüste möchten dir entgegensprießen,
Wenn deine Hände meinen Leib umfließen,
Als formte Gott mich neu aus seinem Ton.
O süßer Tau, wenn wir aus Liebe weinen,
Und Ohnmacht träufelt aus der Zungen Kuß.
Ich fühle zitternd, daß ich sterben muß:
Zu kurz sind meine Hände in den Deinen.
Von Abschied krank ist alles Glück. Der Schlag
Des Herzens friert. Du bist die große Wunde.
In Tausenden verlierst du deinen Tag —
Mein Leben hängt an dieser einen Stunde.

Der Dichter:

Ich aber fühle mich an dir geborgen,
Und Heimat sagt und Friede dieser Raum,
Der Schränke Schlaf, der Bilder kleiner Morgen,
Dein samtner Blick, der Finger zarter Flaum.
Da naht ihr alle, Frauen, die mich schufen,
Mit nackten Leibern, die die Nacht umschweigt;

Du bist nur eine — doch ihr alle Stufen,
Darauf mein Fuß zu neuen Tagen steigt.
So pflanze ich mich selbst in deinen Schoß
Und rage wachsend in den Gang der Zeiten,
Und meiner Arme stummes Aestebreiten
Steht über dir, verzweigt und flügelgroß.
Du bist das Erdreich und ich bin die Blüte,
Aus deinem Urgrund quillt mir Qual und Licht,
Des Leibes Schale birst und süße Güte
Tropft mir vom Herzen auf dein Angesicht.

Das Mädchen:

Ich bin das Erdreich — und du bist die Blüte,
Und daß du blühen kannst, muß ich vergehn.
Mein Herz, die blinde Fackel, die dir glühte,
Zerfällt in Asche und will bald verwehn.
Nun such ich dich in meinen Kindern wieder.
Sind es die meinen noch? Verzehrst du mich?
Und nahmst aus mir die Seele deiner Lieder,
Der Jugend ersten Schmelz? . . Ich hasse dich!

Der Dichter:

Welch dunkles Wort. Aus meinem ganzen Leben
Schwillt Dankbarkeit dir zu, die linde Frucht —
Ich liebe Dich!

Das Mädchen:

So darfst du mir vergeben?
Geliebter, komm in meiner Arme Bucht!
Du sollst das Kind sein und ich bin die Amme.
Dir fließt die Milch, die opfernd dich bekannt.
Sind wir nicht eins, vermählt in dieser Flamme;
Wer kann uns trennen aus verruchtem Brand?

Der Dichter:

Es schwankt das Bett gleich einem goldnen Kahne
Und trägt uns brausend in das Städtemeer,
Durchs Fenster schwillt die Nacht, und eine Fahne
Rollt die Gardine segelnd vor uns her.
Die leise Hand an meiner Hüfte liegend,
O süßer Apfelzweig, der mich umkost;
Ihr Brüste, Hügel meiner Freude, mich besiegend
Mit sanfter Abwehr, die mein Sturm umtost.
So fühlen wir den Gott in unserer Zehe,
An deines Schoßes Becher hängt mein Mund,
O ewige Lust, daß ich in dir vergehe,
Und mich kein Morgen weckt aus diesem Bund.
Abgründe des Gefühls! Des Daseins Kette,
Die mich zermalt. Wo landet unser Boot?
Unendlichkeit rauscht weit um unser Bette.
Naht uns Unsterbliches? Ist es der Tod?

Das Werk eines Neulings

Von Franz Graetzer

I.

Er heißt, äußerst anspruchlos, Wilhelm Lehmann; und nennt, aus reizend knabenhafter Auflehnung wider so bevormundende Trivialitäten von des Alltags klarer Antisymbolistik, seine — bürgerlichst angesiedelten — Menschen: Beatus Leube, Joas Igelshieb, Gilbert Mannhardt, David Pfleghar, Ernst Magerhold, Zinaide Jessen. Kommt, sie zeugend, jedennoch eher, als vom himmlischen Jean Paul, von allen irdischesten Epikern her; und schreibt, von Bildern — einmal wahrhaft redlich — sich nährend, den Roman vom „Bilderstürmer", (der bei S. Fischer in Berlin erscheint). Ein Mensch mit seinem — reichlichen — Widerspruch. Wenn aber, in seinen Strindberg-Erinnerungen, Carl Ludwig Schleich Recht hat mit dem Grundsatz, des Künstlermenschen Stärke aus derjenigen seines Naturgefühls zu ermessen, so seine Vielspältigkeit verwindend auf dem Weg zu ganz großer Dichtung und reifend in höchste Bewältigungen. Dieses neuen Mannes Naturgefühl ist hinreißend und — deshalb — durchaus beherrschender Faktor seines Schaffens; oder auch erst, weil so beherrschend, von jener ungewöhnlichen Kraft glückhaften Mitlockens. Aber es ist keineswegs einheitlich ableitbar: Idyll und Ekstatik ist darin, Pathos und romantische Ironie, Rauschglut und Hohnkälte, Dionysisches und Faunisches, sodaß — in der Chaotik dieses Kosmos — einzig alles Apollinische (noch?) mangelt. Eichendorff kreuzt, als Befruchter, sich mit Heinrich Mann; ein Enkel des unverblühten Stifter begeistet, millionenfältig, sein — eigenwillig abgegrenztes — All, bis, in die Thoma-Farben der Allvergottung, allentgötternd, ein Nachfahr des Hieronymus Bosch fährt und die Pastorale zur pervertierten Eroica, die bukolische Gavotte zum karikaturistischen Totentanz umwälzt; bis die sanfte Syrinx eines —irgendwie doch antisentimentalen — Rousseau-Erben in Töne einer (nach Lehmanns Lieblingwort) „frenetischen" Süße ausbricht.

Wie einem, allzu spurenlos dann verstoßenen, Menschen seines Buches, so hält diesem Dichter „die Erde still, auch wenn sie verwundet ist" Seit Jahrzehnten durfte keines ihrer Geschöpfe ihr so

sehr Antaios zugleich und Atlas sein. Im Tiefsten ist hier, endlich wieder einmal, Einer allem hienieden Atmenden verwandt und, bis zu feindsälig-mißtrauischer Behorchung, vertraut. Gräser, Ahornfrüchte, Sonnenuntergänge, Rebhühner, Häher, Frösche werden ihm Handlungträger für endlos sich, in Abstoßungen ohne Zahl, wiedergebärende Fabeln von lindester Holdheit oder rauhester Mythenwucht. Visionär-Apokalyptisches schält sich aus harmlos Rustikalem; zarte Personifikationen von Himmelslicht und Wiesendunst, Aprilmorgen und Oktobernachtwind gewinnen — jählings — riesige Ausmaße; was, eben noch, fast an den fröhlichen Volksgenossen Jungnickel gemahnte, schlägt ins Hauffische eines thüringischen Hamsun um und wird, aus seßhafter Selbstzweckhaftigkeit heraus, ins Rüstzeug tief-pessimistischer Skepsis hinab- oder heraufgewürdigt.

Abgestraft wird, in jugendlich überbetonter Nebenläufigkeit, eine Schulästhetik, die niemals lernte, die eigenen Grundvesten anzuzweifeln; glorifiziert werden Landkartenstraßen, die nie sich treffen. „Genehmer war ihm ein legitimes Chaos, als ein unehelich gezeugter, ein schenkelmatter Bastard von Kosmos“, heißt es irgendwo, und auch „Verständnislosigkeiten von oft erschütternd roher Ehrlichkeit“ bleiben nicht unbelegt. Alles aber bedarf nicht der mindesten Entschuldigung. Alles erscheint selbstverständliche Folgerung, die ein (naiver) Kunstverstand hohen Ranges zieht. Alles bezeugt die Geburt einer Tragikomödie aus Musik des Geistes. Eines Geistes, freilich, der noch ohne jede weise Oekonomie ausgegossen (und — so —, nicht ganz selten, arg entheiligt) wird: auf eine reichste Palette, aus der alle denkbaren Farbtöne drängen, um dann doch nur, hier lediglich s t ö r e n d, in eine Schwarzweiß-Skizze zu rinnen. In äußerster Weitschweifigkeit glaubt (und vermag zuweilen) ein Arg- und Furchtloser letzte Kondensierung zu geben; mit kühn-irrealem Durchbruch einer — bis in Schollenkunst echtesten Wortsinns — konsequenten Naturalistik teils nur mächtige Allegorien, teils die reine, leuchtkräftigste Gewalt überlebensgroßer Daseinssymbole zu schaffen.

Einer schreitet, in Rüstigkeit gehärtet, zum Kern der Alltäglichkeit, um das Märchenland zu entdecken oder — es gilt gleich viel und gleich wenig — sich von Phantastik zu läutern. Halb wider Willen gelangt er in die — trotz der Arnolds Ulitz — seltsamste Pädagogische Provinz unter der Sonne; und häutet hier sich öfter, jäher und undeutlicher, als daß seines Durchgangs letzter Sinn, unwiderlegbar, sich erschließen dürfte. Doch er wird ahnbar; und von vag Erlauschlichem lebt Lehmanns frühe Dichtung; lebt sie unheimlich stark. In einer Sprache von unendlich plastischer Melodik, deren Durchschlagskraft ein „purpurblau“, als ein, sichtbarlich, urwüchsig dem Haß gegen taube Impressionismen entkeimter, e c h t e r Expressionismus des Bruchteils, nicht stört. Mit einer — kausal tief verankerten — Vorliebe für Menschentum, das (scheinbar ziellose) Symbolik geleitet, und das, mitten auf spürbar stinkenden Dorfstraßen, grell, ins Hysterisch-Sonderlinghafte, ins unwillkürlich Parodische, gezerrt werden muß. Mit einer — aus (und, gelegentlich, über) triumphal siegender Vitalität sich reckenden — Grandiosität brueghelscher Sterbeszenen in der Gipfelung neuer Tragigroteske. Mit der frischen Bewährung alter Individualtragik an Selbstvernichtungen in märtyrerhaft Sozietätlichem. Mit der (halb bewußten) Grenzenverwischung, wo, fast ungewollt noch allegorisch, Zinaide Jessens — irgendwie höchst gewichtiges — Menschensymbol halb bewältigt bleibt.

Eine seltene Jugend waltet in Wilhelm Lehmanns Roman; vielleicht, endlich einmal, wenn anders es sie gibt, „die“ neue Jugend. Fern von Plakatierung wüst bürgerverletzender Programmatik; fern von raffinierter Besonnung ihrer erkünstelten Bizarrerie. Nicht umsonst formt d i e s e r Umstürzler neue Gemeinschaft sich, anders als die parisische in Alfred Lemms „Fliehendem Felician“, auf dörfischem, auf deutschem Grunde; nicht umsonst mit Verschalung des Don Juan-Faust-Problems in Lehrertum; nicht grundlos in der — um verlorene Naivität, überzeugend heiß, trauernden — Wedekindlichkeit von Scham und Eifersucht. Hier ist Naturbeseelung urkräftig; hier steht vielgötterische Erdbegottung an Anfang und am Ende. Hier bahnt, in maßlos zerfleischender Analytik, wahrhaft synthetischer und synthetisch wahrhafter Wille sich einen, seinen, Weg. Hier krystallisiert sich Hoffnung aus Marasmen. Und vorstürmt, von unbändiger Frömmigkeit durch die Welt, z u r Welt, gehetzt, ein Bilderstürmer, der, heute schon, ein großer Bildner ist.

II.

„Mit dem Kopf, dem hörnerschweren, nickt den Takt der große Pan“: der große Pan, er ist es, dem des jungen Dichters Wilhelm Lehmann inbrünstig brausende Kunst am innigsten huldigt; er, dessen Wesen Glutwärme, Weiträumigkeit, liebevollste Allumfasserschaft, überrennende Weltschicksalsgerechtigkeit, also alles Andere ist, als was Snobismus von 1912 sich darunter vor-

stellte. Eine Gottheit, allzu häufig heute beschrien, allzu selten — auch bloß in ihren Umrissen — begriffen; und doch der Brennpunkt einer tief, gerade im Stürmen dieser trostlosen Zeit, lohenden Sehnsucht. Schon in seinem Erstling, der prachtvoll orkandurchtosten Dichtung vom „Bilderstürmer", die zum ersten rein expressionistischen epischen Vollkunstwerk erwuchs, offenbarte der wickersdorfer Jugendbildner, wie heftig er deren Zielbahn in das Blickfeld zu pressen, wie kraftvoll ihren Zug zu verstehen, gestalterisch zu erschöpfen berufen sei, und so ward, mit allen Schlacken, jener frühe Roman ein ganz großes, tagüberragend leuchtendes Buch. Nach dem Zwischenspiel einer — wunderbar aufkeimenden — Novelle, die in der „Neuen Rundschau" erschienen ist, gibt er nunmehr (bei S. Fischer in Berlin) sein zweites, abermals durchaus ungewöhnliches und — abermals — vollkommen urtümliches, bis in die Fehlerwurzeln hinein eigenwüchsiges, Werk: eine Erzählung, die nicht gänzlich eine Menschenentwicklung bis ins Romangepräge emporzutreiben vermag, wiederum jedoch liebevollster Beachtung in hohem Maß würdig ist und „Die Schmetterlingspuppe" heißt. Im Titel liegt eine Symbolbezeichnung, und während im „Bilderstürmer" alle Symbolik mit zwangloser Zwanghaftigkeit sich fügte, beeinträchtigt den Genuß dieser neuen Dichtung ein wenig, daß Lehmann hier, wo er, in einem (verhältnismäßig eng gerahmten) Bild des Lebens, gleich dessen ganze Fülle spiegeln will, zuweilen seiner holderen Absichtlosigkeit sich entziehen und in Unterstreichungen und (beinahe) Ueberdeutlichkeiten verlocken läßt, die ihn nah an die Bedenklichkeiten des Allegorismus drängen. Freilich niemals über seine Grenzen; denn geblieben ist dem Künstler, was seines Erstlings überzeitlichen Wert und kostbarsten Reiz ausmachte: die einzigartige Intensität des Naturgefühls, an dessen Tiefe und Weite, mit Recht, so der Deuter Schleich die Größe der Dichterschaft selber ermessen will. Bei Wilhelm Lehmann ist der Kosmos der eigentlichste Handlung-Träger, und die großartige Pracht seiner Landschaft- und Lebens-Darstellung gibt, im Vorhinein, den Menschen lediglich die Aufgabe, Vorgängen des Weltenwebens Spiegelung-Schauplatz zu sein. Eine unverbrauchte, schier unerschöpflich strömende Sinnlichkeit, eine grandiose Vitalität, hinter beiden dann aber eine starke Befähigung, metaphysische Folgerungen aus irdisch-allzuirdischen Verflechtungen abzuleiten, Alles in ein festes, neuerlich naturphilosophisches, unendlich weites Gesichtsfeld zu rücken: diese Besitze geben ihrem Eigner die Macht, über alle Verzerrung und befremdende Verkürzung hinweg doch, am letzten Ende, jene höchste Klärung zu vollziehen, vor deren Dämmernissen dann Paul Scheerbarts großes, gelassenes Wort sich erhärtet, demzufolge das Verklärte nie klar zu werden verpflichtet ist.

Auch bei diesem Dichter und diesem Werk wieder einmal bewahrheitet sich, daß die größten Vorzüge und die Grundmängel aus der gleichen Quelle kommen: hier aus der gar zu geringen Entfernung vom Eigenerlebnis, vom nächst-Gegenständlichen. Lehmann gestaltet so unmittelbar, wie irgend möglich, und die unerkühlte Leidenschaft, zu der ihn ein solches Verfahren nötigt, trübt, auf der anderen Seite, öfters seinen Blick für dynamische Bedingnisse: er hat keine Zeit, Raumverhältnisse auszuklügeln, und nicht immer nimmt er sich Muße zu sorgsamster Tonabstufung; wär' er besonnen, hieß er nicht der Tell und wäre wohl schwerlich der Meisterschütze, der, gerade in freiestem Gelände stets, ins Schwarze trifft. Aus (unbewußter) Furcht, geschmäcklerisch werden zu können, verletzt er jetzt — zuweilen — zarteste Geschmacksrücksichten, ohne doch schon in eigener Gesetzlichkeit völlig wurzelständig zu sein. Sein Lehrertum, sein Seelenirrgang, sein Erlebnis von Irland: uneingestanden dehnt sich, greifbar, hier Autobiographie eines prachtvoll ringenden deutschen Mannes. Faustisches klingt, immer wieder, unaufdringlich auf: hier viel kräftiger noch in Mephistophelisches verstrickt, als im Erstling. Bei so viel strahlendsten Lichtes darf dann eben etliches Dunkel brüten. Und gerade dieser Künstler erzielt schon noch, früh oder spät, die Art von Klassizität, die seinem romantischen Sturm und Drang (mit alt-jungdeutschen Befruchtungen und Gefährdungen) gemäß ist.

Einstweilen ist er, als was er sich einführte: der echteste Expressionist im jungen Erzählergeschlecht. Auch — und nicht zuletzt — darin, daß er vom, rastlos und restlos erlebenden, Ich keinen Augenblick lang zu abstrahieren vermag oder auch bloß willens scheint. Was, außer dem Irrfahrer Stanislaus Löski, sonst an Menschen durch das Buch geht, tritt nur als Spiegelung in des Helden eigenwilligem Blick auf: Christine, die Geliebte, die ihn verläßt und ganz von ihm geschieden ist, als in der Schmetterlingspuppe, wie durch Telepathologie gleichsam bestimmt, die Metamorphose vollzogen ist; der Schulleiter Rosenkreuz; die Partner des irischen Abenteuers, Theodor Comichau, der mystische, irdischeste Erleber Tabor, die strotzende Ariadne Kellner; zuletzt selbst die deutschen Dörfler, die um seinen apokalyptischen Selbstmord sich sammeln. Hier mehr, als irgendwo, ist alle Außenhandlung belanglos, alle Psychologie (landläufigen Wortsinns) höchst doppelbodig, wo sie eben nicht völlig Selbstentschleierung bleibt. Mehr oder minder sind die Menschlein nur Figurinen im Riesengetriebe der alldurchdringenden

Vegetation, in deren Verschlingungen dem an Liebenskraft und Liebensleistung reichsten Geschöpf reichste Vergebung beschieden ist.

Und Dies ist Wilhelm Lehmanns großes Können: endlich einmal wieder Einer zu sein, der, als erschaffner (und zwar überaus seltsam erschaffner) Geist, ins Innre der sieghaften Natur zu dringen, ihr Chaos zu lesen weiß. Zu ihm spricht der große Pan mit tausend enträtselbaren Stimmen; ihm enthüllt, mühelos, sich die ewige Hochzeit in ihrer Fleischlichkeit, die von Gnaden ganz eigenmächtiger, eigenwilliger Geistigkeit lebt. Er besitzt die tiefe, pantheistisch verwurzelte Religiosität, die auf Ehrfurcht gegründet ist; und mit Zartheit bald, bald mit brutalster Gewaltsamkeit läßt er die Herrin nicht, ehe denn sie ihn segnete. Sichtbarlich tat sie Das; denn selbst aus dieses Werkes verfehlten Bruchteilen läßt sie einen vollkommen eigenartigen, durch Blutskraft und Seelenbrunst überzeugenden, in jedem Betracht außerordentlichen Dichter sich offenbaren und, beglückend, mitteilen, der dem jungen Hamsun näher steht, als irgend Einer seiner Alters- und Volksgenossen.

Die Katzen

Von Gottfried Kölwel

Durch ein braches Feld von der kleinen Stadt getrennt, lag das graue Haus, das rings von einer Mauer umgürtet war. Kinder, selbst Erwachsene, blieben davor stehen, streckten und dehnten sich und blickten in den verwilderten Garten. Wenn sie die kleinen Gräber mit den steinernen Denkmalen sahen, stockte ihr Atem. „Seltsam“, sagten sie, „daß die Tiere wie Menschen begraben werden.“ Meistens suchte ihr Blick dann nach den Fenstern des Hauses, wo hinter staubigem Glas graue und schwarze Katzen auf den Gesimsen hockten.

Eine Witwe, die, abgeschieden von allen Menschen, im Hause wohnte, hielt diese Tiere wie Kinder um sich. Tagsüber wohnten sie in einem eigenen Zimmer. Schüsselchen boten immer Milch an. Mittags und abends gab es Fleisch und Brei. An bunten Stricken aufgehängt, schaukelten Spielbälle durch den Raum, Kugeln und Zwirnräder rollten über die Bretter. Wenn es Nacht wurde, dehnten sich die Katzen über eine Türschwelle in das Schlafzimmer. Fellpolster lagen wie Betten gestreckt.

Oft stand die Frau mitten unter den Tieren und erschrak förmlich, wenn sie daran dachte, daß diese ganze Herde aus zweien entsprang. Aus zweien, die sie damals kaufte.

Es war ein halbes Jahr nach der Hochzeit gewesen. Eine junge Dame, die an einer berühmten Musikschule studierte und schon sehr viel Können im Violinspiel besaß, kam zu einem Arzt auf Besuch in die kleine Stadt. Da Professor Fünfheiling ein Schwärmer für Musik war und im gegebenen Fall gern zu einer Spielgelegenheit drängte, sagte er eines Mittags zu seiner Frau: „Anna, ich gehe heute zum Doktor, um mit seiner Nichte zu musizieren.“ Die Frau wandte jäh das Gesicht ab. Nach hartem Schweigen sagte sie: „So?“ Ihre Frage klang abgerissen, daß ein Hohlraum dahinter entstand. „Du wirst doch nicht eifersüchtig sein?“ erwiderte der Gatte lächelnd. „Ich denke gar nicht daran“, sagte sie und warf sich etwas in die Brust, als sollte man den sacht gekrümmten Nacken nicht mehr sehen.

Als Professor Fünfheiling gegen Abend heim kam, sah er plötzlich zwei graue Katzen vor sich, die, aus grünen Augen schillernd, in der dunklen Ecke kauerten.

Eine Schauspielertruppe, aus einem guten Theater der Residenzstadt, kam auf seiner sommerlichen Gastreise in die kleine Stadt. Gelegentlich einer Schülervorstellung hatte Professor Fünfheiling verschiedene Künstler und Künstlerinnen kennen gelernt. Da begab es sich eines Tages, daß der Professor bei seinem Abendspaziergang in der Allee eine ihm bekannte Schauspielerin traf, sie grüßte, lediglich aus Freundlichkeit mehrere Worte mit ihr wechselte und sie dabei ein kleines Stück begleitete. Bei dem alten Torbogen, wo die holperige Straße aus der Stadt drängte, begegnete ihm seine Frau, die eben mit abendlichen Einkäufen beschäftigt war. Röte sprang ihr ins Gesicht und wich einer jähen Bleiche. „Meine Frau“, stellte der Professor vor und seine Stimme zitterte. Die Schauspielerin hatte die Lage sofort erfaßt, verabschiedete sich und lachte vor sich hin, als sie sich eine Strecke entfernt hatte.

„Siehst du?“ stieß die Frau hervor. „Siehst du? — Ausgelacht wird man sogar wegen dir.“ Dabei fing sie zu zittern an.

Bald darauf kamen junge Katzen auf die Welt. Mitten im grauen Knäuel buckelte sich eine schwarze.

Nach einer privaten Abendgesellschaft, zu der ein Kommerzienrat die ersten Honoratoren der Stadt geladen hatte, begann der Zwiespalt von neuem. „Wie du dich mit den Damen gut verstehst!" nach die Frau, als sie im Schlafzimmer angekommen waren. „Wie du stolz vor ihnen stehst, in die Brust geworfen! Wie deine Stimme tönt! Ja, ja, so tönt keine Stimme, wenn nicht ein Herz daran hängt." „Aber, ich bitte dich, Anna!" unterbrach sie ihr Gatte, „soll ich mich wie ein Hirtenjunge benehmen?" — „Meinetwegen, wie du willst!" warf sie ihm kurz und kalt zu. Im Bett ertönte plötzlich wieder ihre Stimme: „Willst du nicht morgen dein Bett in ein anderes Zimmer stellen lassen? Es wird vielleicht besser sein. Dann stört dich meine Nähe nicht mehr." — „Aber, Anna, mache doch keine Szenen", rief der Professor etwas empört, und richtete sich auf. „Schlafe!" —

In einer blauen Stunde sagte der Professor zu seiner Frau: „Wie du nur oft so kleinlich sein magst! Wie man nur hinter jedem Steinchen gleich die Würmer suchen kann! Es ist doch notwendig, daß man auch zu andern Menschen freundlich ist." — „Das zu sagen, paßt euch Männern", erwiderte die Frau. „Schön reden — und" — Sie ging in die Küche hinaus. „Und — häßlich betrügen!" murrte sie.

Eines Tages kam Professor Fünfheiling später als gewöhnlich vom Unterricht nach Hause. Seine Frau trat ans Fenster und spähte. Plötzlich bogen eine Dame und ein Herr um die Ecke. Wie Blitz durchfuhr es die Frau. Sie biß die Zähne aufeinander. Aber sie hatte sich getäuscht.

Schon war sie mit dem Ankleiden fertig, um auf die Straße zu gehen und ihren Mann zu überlisten. Da kam er plötzlich zur Türe herein. In der Hand trug er einen Käfig, in dem verschüchtert ein goldener Kanarienvogel auf der Stange saß. „Ich habe ihn gekauft", sagte der Professor, „zu meiner Beschauung soll er im Zimmer hängen." Anfangs wandte die Frau nichts dagegen ein. Erst, da sie bemerkte, daß ihr Mann von nun an mehr mit dem Vogel sprach als mit ihr, sagte sie: „Der Vogel muß wieder aus dem Haus. Er verlockt mir die Katzen. Den ganzen Tag lauern sie auf ihn."

Der Vogel sang noch zwei Tage. Am Morgen des dritten Tages lag er tot im Käfig. Als ihn der Professor untersuchte, erkannte er, daß ihn jemand gewaltsam auf den Kopf geschlagen hatte. —

Inzwischen hatten sich die Katzen wieder vermehrt. Sie sprangen auf Tisch und Bänken umher, schwangen sich auf die Schultern des Professors und wanden weiche Ketten um seinen Hals. Beim Essen krallten sie ihn in die Schenkel und schrieen. Alles duldete er. Als er aber auf seinem Schreibtisch, mitten unter seinen Arbeiten Katzenkot vorfand, überwältigte ihn der Zorn. „Die Tiere müssen aus dem Haus," schrie er, „die verpesten unsere ganze Wohnung."

Nach Wochen trieben die Katzen ihr Unwesen noch ebenso wie bisher. Da schlug Fünfheiling mit dem Stock nach ihnen. Seine Frau aber entriß ihm den Stock und schrie: „Die Katzen bleiben. Und damit fertig!"

Von nun an begegneten sich ihre Blicke fast nur mehr aus den Augenwinkeln. Meist giftete grüner Glanz aus den Pupillen. Bei Tisch saßen sie einander gegenüber wie Hund und Katze. Hinter geschlossenen Lippen waren stets die Zähne gefletscht.

Fünfheiling ertrug das nicht lange und sprach: „Wir müssen dieses Beisammensein ändern. Es ist fürchterlich." — „Ha, ha!" lachte die Frau grell, „willst du dich wohl scheiden lassen? — Mit Freude! — Dann wird man den Professor als Vorbild der Jugend freilich bald gründlich anzweifeln. Unsere Priester haben Einfluß. Der Regierungswisch wird wohl nicht lange auf sich warten lassen, und Professor Fünfheiling wird — verschwinden."

In dieser Zeit suchte Fünfheiling seine einzige Erlösung in der Arbeit. „Es ist Zeit," schrieb er in seinem Buch über neue Frauenerziehung, „daß man die alten Zöpfe abschneidet und die langen Röcke kürzt! Väter, Mütter, Onkel, Tanten, Basen, alle, die ihr glaubt, das Mädchen wie einen Schatz an der Kette behüten zu müssen, reißt doch die Fessel entzwei! Schickt euere Töchter nicht hinter klösterliche Mauern, wenn ihre Brüste schwellen, schickt sie in Schulen, wo offene Türen sind, und dann gleich eueren Söhnen hinaus in die Welt! Reißt die alten Pfähle weg, laßt sie schaukeln im Wind und erschreckt nicht, wenn ein Ast knarrt! Lauert nicht die Schere auf jeden jungen Baum, auf daß er immer mehr erstarke und fähig werde, schwere Frucht zu tragen? Väter, Mütter, dämpft alle Widersprüche, schafft Tat, wenn ihr nicht wollt, daß auch euern Kindern wieder dieselben Disteln und Dornen wuchern, die eueren Garten erfüllen und jeden Schritt zur Marter machen!"

Bald nach dem Erscheinen des Buches erhielt Professor Fünfheiling ein Schreiben der Regierung, in welchem unter Ausdruck des Mißfallens über derartige Erziehungsanschauungen der Professor aufgefordert wurde, sein Gesuch um Versetzung in den Ruhestand einzureichen.

„Ha, ha!" höhnte seine Frau, „zur Tat hast du aufgerufen, zur Ruhe schickt man dich. Gebrandmarkter vor allen anständigen Leuten."

Nach einigen Tagen hatte Fünfheiling graue Haare. Seine Wangen fielen ein, seine Blicke schauten dunkel nach innen. Wenn er an die sogenannten anständigen Leute dachte, öffnete er den Mund wie ein Erstickender. „O, Erde!" schrie er. „Verfluchte Erde. Jedem, der dir Leben bringen wollte, brachtest du den Tod."

Da Professor Fünfheiling nach Mitternacht noch nicht zu Hause war, wurde seine Frau plötzlich unruhig. Dunkel drängte durch die Fenster herein und wollte die Lampe ersticken. Die Frau zündete eine Kerze an und ging durch alle Räume der Wohnung. Hut und Stock ihres Mannes waren nicht da. Das Dienstmädchen sagte, der Professor sei ausgegangen. Im selben Augenblick sprang schwarzer Wind durch das offene Fenster herein und löschte die Kerze aus.

Gegen Morgen war Professor Fünfheiling noch nicht da. Die Frau ging in den Keller hinab. „Unsinn!" dachte sie, als sie auf den Steinstaffeln stand. „Dazu noch versperrt." Trotzdem aber öffnete sie die Türe und leuchtete alle Winkel ab.

Der Mittag kam. Das Essen stand bereit. Professor Fünfheiling war immer noch nicht hier. Da ging die Frau nochmals durch alle Räume des Hauses, bis in den Speicher hinauf. Auf der Treppe blieb sie stehen und schöpfte Atem, wie von einem Alpdruck beschwert. „Unsinn!" dachte sie wieder und stieg höher.

Plötzlich sah sie Hut und Stock, wie von einem Wanderer verloren, auf dem Boden liegen. Am Dachsparren schlappte ein Erhängter und streckte ihr eine blaue Zunge, häßlich aufgedunsen, entgegen.

Seit dieser Zeit lebte die Witwe mit ihren Katzen ganz allein.

Eines Nachts träumte sie, der Erhängte sei über sie gekommen und seine Zunge habe ihren Leib gestreift wie ein Schwamm, der reinigen will. Seitdem schlief sie mitten unter den Katzen, um nicht allein zu sein.

Da geschah es eines Nachts: Durch das schlecht geschlossene Fenster, das der Wind halb aufgestoßen hatte, sprang eine Katze in den Garten, über die Mauer hinaus, auf die Straße. Ein Hund, von den grünen Augen gestaut, stürzte sich auf sie. Zwar floh die Katze in das Zimmer zurück, aber der Hund folgte ihr und sprang in den Schlafraum. Grüne Augen, viele, mehr, immer neue, schlugen auf und klafften. Stimmen pfauchten; Krallen streckten sich. Aber der Hund wich nicht. Alle Muskeln stählten sich, Haß geiferte aus seinem Gebiß, seine Schnauze schnappte, tobte. Tumult schwoll an, Groll lärmte. Mitten in diese Hölle hinein, erwachte die Frau. Vor Schrecken waren ihre Hände blind. Kein Licht, wohin sie griff. Tiere sprangen ihr ins Gesicht, auf die Schultern, überkletterten ihren Leib und hackten sich mit spitzen Krallen überall fest. In dieser Aufregung schlug die Frau nach den Katzen. Die Hölle verwirrte, verknäuelte sich immer mehr. Schon fühlte Anna Fünfheiling warmes Blut im Gesicht, an Brust und Händen. Keuchend floh sie durch das Dunkel in den nächsten Raum.

Als sie vor dem beleuchteten Spiegel stand, erschrak sie sehr. Häßlich verkratzt, brach sie zusammen.

Am nächsten Tage bestellte sie einen Henker, ließ Gruben aufwerfen im Garten, befahl, alle Katzen zu töten, und ging von nun an, eine furchtbar Vereinsamte, durch die Gräber.

Zwei Gedichte

Von Karl Maria Weber

Zweiflers Nacht-Terzinen

Saht ihr nicht das graue Nachttier äsen,
Freunde? — mit den traumgespaltnen Hufen?
Da uns Ding und Wort entlang gewesen

Und sich unsern angstgedehnten Rufen
Keine Retter wiesen, lichtbewehrt? — —
Sprang nicht von den weitgeschweiften Stufen

Späten Traums, in den wir heimgekehrt,
Gräßlich uns das eigene Bild entgegen,
Wild zerrissen und von Haß verzehrt?? —

Als sich noch den muntern Himmelsschlägen
Ungepanzert kühne Stirne bot,
Und den Erdenrädern wir, den trägen,

Fuhren in die Speichen, höllisch=rot —:
O da wußten wir noch nicht Ermatten,
Nicht den täglich neu' und bittern Tod.

Doch wir sind ja ausgebrannt zu Schatten,
Rotten uns in dunklen Schwärmen so;
Was uns je besaß und was wir hatten,

Längst in Räume vagen Lichts entfloh.
Tief verfallen kalten Nacht=Gewalten,
Blaßten uns die Worte: Tag und froh.

Mühsam wir nur unsre Gesten halten,
In Orkan der Städte hingeweht;
Um uns lärmend aufwärts zu gestalten,

Schwand der Sinn, von Eitelkeit gebläht
Der in Stimmen, die vor Wissen klirren,
Frech und höhnisch von den Dächern kräht.

Schrei nur bleibt uns, dumpfer, wenn verwirren
Schweres Blut sich und die müde Luft;
Wenn die seltnen Traumestiere irren

Pfadverloren zu der eignen Gruft.

Erneuerung

Wir stehen vorgebeugt an steiler Küste.
Wir müssen uns durch Nacht=Orkane drehn.
Doch noch ins Flackerfeuer roter Lüste
Fühlen wir eisigen Sternenwirbel wehn.
Zerrissenes Herbstgewölk Blutregen speit
Und wirft uns hin in schwefligen Gewittern,
Daß wir erfrieren an der Einsamkeit
Und klein an Gottes Saume wir erzittern.
Durch das betäubende und stumpfe Hämmern
Des aufgeputzten Wahnsinns tobender Zeit
Zuweilen schon Fanfarenschreie dämmern —
Wir wissen uns zum Sturz der Macht bereit!
Nicht kämpfen wir mit Stahl und Haß und Giften
Für eine erdentblühte Menschlichkeit —
Es flamme über unsern jungen Triften
Gestirn der Liebe auf und strahle weit!
Gewürm der Nacht, gedörrt und ausgesogen,
Versinkt in klaffendem Schlund — Tiefe rollt hohl.
Und größren Willens hochgespannter Bogen
Wölbt sich unendlich hin von Pol zu Pol.

Der Weg der neuen Dichtung

Von Rudolf Kayser

Dichtung ist mehr als die Angelegenheit der Dichter und ihres Publikums. Sie ist die Formulierung der Zeit, Darstellung ihres Willens und Menschentums. Irgendwie individualisiert sich im Dichter die Allgemeinheit, wird körperlich in Drama, Roman und Gedicht, wie sie auch steinerne und bildliche Symbole sich schafft. Deshalb genügt es nicht, das Werk nur als Abschluß eines seelischen Vorgangs anzusehen; es ist auch ein politischer Akt; denn es ist Beispiel öffentlichen Geistes und Spiegel eines seelischen Typus. Festlichkeit und Not, Innerlichkeit und Tatbereitschaft finden ihre Akzente nach den Tendenzen und Formen der Gegenwarten. Sie bestimmen schon die Erlebnisse der Dichter, die der Gestaltung vorangehen.

Deshalb müssen wir die neue Dichtung erkennen als Manifestation eines neuen Menschentypus; erst dann können wir von ihrem eigentümlichen Kunstcharakter sprechen. Beide Aufgaben sind miteinander verknüpft. Erkenntnis des Menschen aber ist die wichtigere. Die Ideen sind nach einem Worte Jean Pauls „das Längen= und Kubikmaß der Zeit". Dichtungen aber bringen durch ihre menschliche Realität die Ideen am stärksten zum Ausdruck. Wir müssen in ihnen die Ver=dichtung unseres Wollens erkennen und außer nach ihrer Qualität sie nach den Forderungen unseres Ethos beurteilen. Damit unterstellen wir sie auch der zeitlosen Forderung aller Kunst: Repräsentation des Geistes zu sein.

Wollen wir die neue Dichtung als Bekenntnis neuer Gesinnung betrachten, so müssen wir sie der Vergangenheit entgegensetzen. Die Epoche aber, die dem „Expressionismus" vorangeht, ist das gesamte 19. Jahrhundert. Dieses richtungslose, unentschlossene und schließlich mechanisierte Jahrhundert beginnt, im Gegensatz zur Zeitrechnung, erst mit dem Ende der Romantik und mündet in den Nihilismus. Nach dem unerhörten Reichtum an geistiger Leidenschaft und Schöpferkraft, den das 18. Jahrhundert besaß, geschieht die schale Ernüchterung durch ein mutloses Bürgertum. Man hatte weder Mittelpunkt noch Potenz und schwankte zwischen Revolution und Reaktion, Autorität und grüblerischem

Suchen. Man gelangte zu keiner Schöpfung aus dem Geiste der Zeit, damit überhaupt zu keiner geistigen Schöpfung, da Geist sich stets aktualisiert. So konnten sich Dichtungen nur auf der schmalen Insel des subjektiven Erlebens aufbauen. Schließlich zog man die letzte Konsequenz: die traditionelle Unfähigkeit, Gesinnungen zu schaffen, veranlaßte die Gesinnung eines unfähigen Traditionalismus. Man verzehrte sich in der Sehnsucht nach Aufgaben, die man aus der Vergangenheit holen wollte. Das Leben der Geschichte, die Kunst-Gesinnung verschwundener Zeiten können der Nachwelt aber nur Form, nie Inhalt; nur Stoff, nie Gegenwart bedeuten. So ergab sich eine blasse Kunst des Kostüms und der Theorie.

Aus der Unredlichkeit dieser Bildungsideologie entstand die Reaktion des Naturalismus. Er zerreißt die Masken und Ornamente und lenkt den Blick von Museumsstücken auf die brutale Realität sozialer Gegenwart. Bestochen durch die Erfolge der Naturwissenschaft, ergibt man sich der Beschreibung des empirischen Lebens und glaubt dadurch Welt, Wirklichkeit, Menschentum zu schaffen. Aber die Wirklichkeit ist in ihrem Wesen nicht dadurch zu erkennen, daß man ihren Schein wiederholt. Ihre Problematik, ihr Sinn, ihre Tragik liegen tiefer als in den Dingen und Ereignissen des äußeren Lebens. Die Wiedergabe materieller Not, der Glaube an die Determination der Menschen durch ihre Umwelt, die Verhöhnung jeder Ideologie durch den Alltag: diese Methode führt nicht in den Sinn der Zeit. Man feiert die Allmacht sinnlicher Welt, der man aber nicht zu gebieten wagt, sondern mürrisch und zertreten gehorcht. Man zerstört jede Festlichkeit und Geistigkeit des Daseins, da man sich als Sklave wirtschaftlicher Tatsachen fühlt. Es ist der Glaube des historischen Materialismus, der hier seinen (oft erschütternden) Ausdruck findet. Doch sein Wahrheitsgehalt ist ebenso gering wie der der Geschichtsphilosophie der St. Simon, Comte und Marx. Marx sagte: „Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt.“ Dieser These Illustration will die naturalistische Dichtung sein. Sie lehrt den Primat der Dinge über den menschlichen Willen; sie unterwirft das Dasein den Tatsachen der Umwelt. Doch wer schafft die Tatsachen? Doch wir selber. Aus Opposition gegen die Dogmatik des Hegelianismus, der den „absoluten Geist“ als Beweger der Welt einsetzte, stellt der Materialismus ein neues Dogma auf: das von der Selbstbewegung der sozialen Welt. Beides ist gleich irreführend und Metaphysik. Das Bedingtsein unseres Lebens durch Beruf, Kapitalismus, Straße, Krankheit und Staat steht ebenso fest wie die Tatsache, daß sie nicht der Sinn unseres Lebens sind.

So verzichtet der Naturalismus auf die wesentliche Aufgabe aller Kunst: die Verwandlung der Welt. Die Auseinandersetzung mit der Realität muß dazu führen, ihr einen positiven oder negativen Sinn beizulegen, der inhaltlich oder formal geäußert werden kann. Die naturalistische Weltanschauung aber begnügt sich mit der Feststellung der Tatsachen, ihrer wachsenden Herrschaft über Zeit und Raum. Ihre historische Tat ist die Erkenntnis, daß die willkürlichen Konstruktionen der Metaphysiker nur-formal sind, ebenso nur-formal die Stil-Ideologie der Epigonen-Dichtung. Doch man glaubte, Sinn und Ursache der Wirklichkeit, an der man immer mehr zu leiden begann, in ihr selbst zu finden. Wie die naturalistischen Maler meinten, daß die Form der Dinge aus ihrer sinnlichen Erscheinung abzulesen sei, so glaubten die naturalistischen Dichter und Denker, daß Erkenntnis in photographischer Beschreibung bestehe. Müde des dünnen Formalismus, wollte man aktuellen Inhalt und übersah, daß er nur toter, träger Stoff war. Man haßte die Unaufrichtigkeit und kühle Jenseitigkeit der Stilkunst, suchte ihre Ueberwindung aber nicht in geistigem Menschentum, sondern in der täglichen Praxis, dem Chaos der Dinge und Zufälle. Der Naturalismus hat aber das unleugbare Verdienst, uns zur Wirklichkeit erzogen zu haben. Die Dinge stehen da: nackt, in robuster Körperlichkeit. Man gibt die Scheu vor groben Eindrücken auf und läßt auch die Winkel, Verschwiegenheiten und Brutalitäten des Daseins sprechen. Das Leben der Arbeit, Dunkelheit und Not starrt, schreit, tobt. Doch es bleibt beziehungslos, getrennt vom Geist und dadurch unerlöst. Der Naturalist kennt nur die Wirklichkeit der alltäglichen Praxis. Er vermißt sich, sie von der stärkeren Wirklichkeit des Geistes zu trennen, ja diese zu leugnen. Er überwindet den erstarrten Formalismus des 19. Jahrhunderts, kommt aber zu keiner neuen Gegenständlichkeit, sondern nur zu einem neuen Stoff. Der Gegenstand untersteht unserem Willen, ist Schöpfung. Der Stoff ist Bruchteil von Natur, vom Menschen erst überwindbar durch Verwandlung und Formung. Sich ihm bedingungslos ausliefern, ist Aufgeben des Willens, Anarchie und Atheismus.

Die Theorie des Naturalismus ward nie ganz befolgt. Ein Gerhart Hauptmann, bei all seiner Nähe auch zum Stofflichen der Zeit, geht nie in ihm auf. In ihm lebt ja eine romantische Seele. In den naturalistischen Dramen ist ihr scheinbar kein Raum beschert, doch sie ist da als Hoffnung und Sehnsucht. Sie treibt als heimlicher Glaube an eine bessere Welt die Schilderung über sich selbst hinaus.

Daher lebt in Hauptmanns sozialen Stücken, vom Dichter aber nicht in den Mittelpunkt gerückt, auch Ethos und Anklage. Sie sind auch Zorn, Rebellion und daher Menschlichkeit.

Doch dieser Anteil des Gefühls, die Oeffnung der Beschreibung zum Geist, ist nicht in der Absicht der naturalistischen Doktrin. Dadurch wäre ja über die Realität der Natur die Idealität des Geistes gesetzt, als einer widernatürlichen Macht, entschlossen, Natur zu formen und zu wandeln. Der konsequente Naturalist aber leugnet den Geist; er ist Nihilist; seine Zerstörung macht gerade noch halt vor den sinnlichen Erfahrungen.

Im Naturalismus erreicht das 19. Jahrhundert, Zeitalter bürgerlicher Kulturlosigkeit, nicht seinen Höhepunkt, aber sein Ende. Die Kluft zwischen Gesinnung und Kunst, Wollen und Darstellen, Volk und Schöpfern hatte sich so weit gedehnt, daß jeder Pol auf den anderen Verzicht leistet und ihm langsam entschwindet. Dadurch verlor die Kunst jede Möglichkeit, den Geist zu repräsentieren. Sie ward gegenstandslos und Selbstzweck; ihre Sehnsucht nach Aufgaben blieb unerfüllt. Der Naturalismus tat den Fortschritt zur Gegenwart. Doch diese, bar des Geistes, durchtobt von Materie und Wirtschaft, zeigte sich unfähig, Kultur zu gebären. So ward der Naturalismus äußerster Vorposten des Nihilismus, der alle Konventionen zerriß, die Einsamkeit des Ichs enthüllte, den psychologischen Menschen beginnen ließ.

Der Psycholog ist verfeinerter Naturalist, seine Methode: der analytische Impressionismus. Er läßt die Welt nicht mehr in ihrer dumpfen Raubtierruhe und ihren blinden Instinkten da sein, sondern bezieht sie auf sein (passives) Ich. Der weite Bereich der Natur wird verengt auf die inneren Erfahrungen. Die Welt, die zu bewirken man die Kraft verlor, wird nunmehr bloßer Reiz und Eindruck, ein unschöpferisches Erlebnis. So öffnet der Psycholog sein Gehirn, verfolgt die Bewegung der seelischen Moleküle, beschreibt statt der Umwelt die Innenwelt und bekennt die Abgründe seiner Verzweiflung. Die psychologische Dichtung beginnt, bei weitem früher als bei uns, in Frankreich, da hier wo die Geistigkeit des 18. Jahrhunderts die stärksten Ereignisse, Voltaire, Rousseau und die Revolution, geschehen ließ, auch die ersten Triumphe des bürgerlichen Kapitalismus gefeiert wurden; die Politik des „juste milieu" gebot auch die Reduzierung des Geistes auf das Ich. In der Epik der Stendhal, Balzac, Flaubert und Huysmans ward sie in immer steigendem Maße vorgenommen. Die Welt stellte sich ihnen dar als Zusammensetzung von Individuen, deren Egoismen und Heucheleien. Julian Sorel, in Stendhals „Rouge et Noir", bekennt vor seinem Tode: „Der Einfluß meiner Zeitgenossen verführt und verdirbt mich. Im Selbstgespräch, drei Schritt vor dem Tor des Todes, heuchle ich noch! Pfui, neunzehntes Jahrhundert!"

Der psychologische Dichter ist seinem Ich näher gerückt als der Naturalist; doch es hat keine Potenz; es bleibt Angelegenheit der Beschreibung. Statt des brutalen Materialismus des Naturalisten sehen wir die impressionistische Analytik. Der Dichter ist bereits Herr, nicht Sklave seines Stoffes; doch seine Subjektivität kommt über Einfühlung nicht hinaus. Man ist der Realität gegenüber kritischer gesonnen, erkennt ihre Abhängigkeit vom eigenen Erlebnis. Aber man fragt nicht nach dem Wesen, nur nach Stimmungen und aufgelösten Konturen. Das kleinformatige Seelentum Peter Altenbergs, dieses Analytikers edlen Lebensgenusses, Arthur Schnitzlers weiche, Keyserlings herbere Menschenlandschaften, Hermann Bangs nordische Zwiespältigkeit: das etwa ist die (impressionistische) Kunst der psychologischen Dichter. Die Katastrophe dieser Gesinnung, das große nihilistische Beben, gab Max Brods erster und größter Roman: „Schloß Nornepygge."

Denn der Nihilismus mußte die Folge sein, da die Sehnsucht nach Kultur über die Inzucht zwischen den beiden Bruchteilen von Natur: Körper und Seele nicht hinausgekommen war. Noch wölbte sich über die Natur kein Geisteshimmel. Noch war das Leben auf Abenteuer angewiesen und sehnte sich heimlich nach der Ruhe vergangenen Bürgertums zurück. Das ist die Situation, die uns die Dichtung am Jahrhundertbeginn verrät.

Fassen wir die Merkmale der vor-expressionistischen Dichtung noch einmal zusammen. Seit der Romantik und dem Jungen Deutschland hatte sie aufgehört, Organ öffentlichen Geistes zu sein. In der Epigonendichtung, deren verspätete und verfeinerte Ausläufer Neu-Klassik und Neu-Romantik heißen, versucht sie, von echter Kunst der Vergangenheit eine unwahre, da formalistische Ideologie zu borgen. Im Naturalismus, Ableger der materialistischen Geschichtsauffassung, aber auch Protest gegen die epigonische Leere, ergibt sie sich der Gewaltherrschaft der materiellen Dinge und Ereignisse, den Geist offen abschwörend. Der Impressionismus stellt hierin keinen Prinzipienwechsel dar, sondern nur Verfeinerung und Vervollständigung der naturalistischen Methode, da nun auch Seelisches

der Beschreibung unterworfen wird; sein freieres Schalten mit den empirischen Tatsachen weckt aber eine größere Subjektivität.

Als man sah, daß auch der Materialismus nicht die geistige Jahrhundertsehnsucht erfüllt hatte, geschah die tiefe, teilweise sehr späte Einwirkung der großen Schöpfer des Auslands. Dostojewski und Strindberg wurden die Messiasse einer verzweifelten Zeit. Dostojewskis Epik ist die menschlichste Kunst, die es je auf Erden gegeben hat. Aus der Tiefe seiner Liebe heraus vollzieht er die Synthese zwischen Idee und Wirklichkeit, Gut und Böse, Menschheit und Christus. Gestützt auf ein Volk seelischer Steppenweite und maßloser Religiosität, blickt er in die entgottete Zeit, naturalistisch ihre Einzelheiten wiedergebend, nicht aber der Beschreibung, sondern der Erlösung zu Liebe. Getrieben von einem nicht zu überbietendem Wahrheitsfanatismus, betritt er Abgründe und Not, aber wie in seiner Legende Christus vor den Großinquisitor tritt: als die reine Idee vor ihren Mißbrauch. Strindberg will nur die Ich-Erlösung. Doch durch seine Intensität ist sein Leiden paradigmatischer Fall. Gewiß, die Ursachen dieses Leidens, die Hemmungen dieses Liebeshasses sind so persönlich, daß sie in jeder Gegenwart geschehen könnten. Aber in dieser Zeit der Zerrüttung, Auflösung und Glaubenslosigkeit kann die Einzel-Tragödie zur Vision der Allgemeinheit werden.

Und noch ein drittes Ereignis geschah in diesen Rüsttagen zum neuen Menschen: man begriff Nietzsche. Er hatte als erster das nihilistische Schicksal verkündet, aber auch den Untergang als Uebergang und das Heraufsteigen des „großen Mittags". Nietzsches Einfluß auf die Dichtung ist deshalb viel mehr als ein sprachlicher, so viel mehr als sein Denken bloße Zerstörung übertrifft. Seine Philosophie ist Plan und Vorläufer des nach-nihilistischen Menschen; erst heute ist es unsere Aufgabe, seine Konsequenzen zu ziehen, die neuen Werte zu setzen, den neuen Geistestypus zu beginnen.

Der Impressionismus hatte die bewegenden Kräfte bloßgelegt. Nunmehr zeigt es sich, daß diese Kräfte die Aufgabe der seelischen Berichterstattung weit übersteigen, zur Schöpfung fähig sind, den Geist wollen. Man entschließt sich, eine eigene Welt zu erzeugen, auf die formale und stoffliche Ueberlieferung so verzichtend. Man will nicht mehr bei den Erscheinungen stehen bleiben, ganz gleich, ob man sie naiv-realistisch oder kritisch-impressionistisch versteht. Man ist dynamisch und visionär, verzichtet auf die Zufälligkeit des Daseins und entschließt sich, subjektiv und ohne Erfahrung, Gott und die Welt zu umfassen.

Der neue Menschentypus erscheint wie immer zuerst in der Kunst. Denn sie, die freiste, unkonventionellste Methode des Geistes, bedarf nicht mühseliger Erfindung wie die Wissenschaft. Wie einst bei den Naturalisten von Barbizon, den Impressionisten Monet, Sisley, Pissaro, so geschieht auch der Expressionismus, erschütternd und ein Jahrhundert beginnend, zuerst in der französischen Malerei: in Cézanne und van Gogh. In der Malerei vollzieht sich ja der Uebergang der Gesinnungen leichter als in der Dichtung, da sie durch die größere Sinnlichkeit ihrer Mittel bei weitem stilbildender ist. Selbst in Epochen deutlicher literarischer Programmatik liegt die Einheit mehr in den Inhalten als in der Formgebung, an der die Malerei (negativ auch im Falle der Formauflösung) gebunden bleibt.

Die großen Vorläufer des dichterischen Expressionismus sind George, Rilke und Heinrich Mann. Einig in dem Adel ihrer Formen sind sie dadurch stärkster Protest gegen die vulgären Ausschweifungen des Naturalismus. Aber die Herrlichkeit ihrer Sprache, der untadelige Rhythmus, die leuchtenden Bilder sind keineswegs Selbstzweck, sondern bewußte Betonung eines Dichtertums, das sich mit Wiederholungen nicht begnügt, sondern subjektive Inhalte hat. Georges Religiosität ist kirchlich und Weihe, absolut wie ein gotischer Dom; gewiß, diese Dichtung mag in ihrer marmornen Vollkommenheit kalt erscheinen; trotzdem ist sie von Glut, die zwar häufiger Abschied als Willkomm ist. Rilke ist mönchischer und inniger, seine Musik nicht ehern wie Georges Gesang, sondern von weicher Mystik erfüllt. Heinrich Mann, von den Aelteren am stärksten dem jungen Geschlecht verbunden, ist der einzige große Epiker der deutschen Sprache. Er kennt alle Verästelungen des Lebens, die geheimsten Provinzen des Gefühls und der Gesellschaft. Er gestaltet in einer südlichen Sprache, der nichts Menschliches unausdrückbar ist. Doch synthetisch faßt er das Leben zusammen und organisiert es zu den freisten und farbigsten Republiken der Welt. In diesen drei Dichtern verschwindet endgültig die Hilflosigkeit des 19. Jahrhunderts. Sie verwerfen die maximalistische Lösung des Naturalismus, der neue Gegenständlichkeit in roher Stofflichkeit zu finden glaubte, und grenzen sich ab von rangloser Praxis.

Welches aber ist nun die neue Gesinnung, das dialektische Gegenbild zum 19. Jahrhundert? Sie macht sich alle Gebiete untertan; wir sehen sie sich in Malerei, Dichtung, Philosophie und politischem Denken ausdrücken. Es ist nur ein äußeres Merkmal, daß sie die Formen zerstört. Diese Feststellung ist ja selbst noch formalistisch, während das Inhaltliche bei weitem wesentlicher ist. Denn der neue

Geist besitzt gegenüber dem Impressionismus den Vorzug, Gesinnungen zu haben, Leidenschaften zu entfalten, die auf Entscheidungen drängen. Der Glaube an die ästhetische Souveränität ist ebenso zerstört wie der an die naturwissenschaftliche. Geschichtliche und biologische Weltanschauung haben abgewirtschaftet, da sie den Zeitkräften keine großen Symbole schufen. Nunmehr verzichtet man auf jede von außen bestimmte Methode und macht allein die eigene Inbrunst zum Führer.

So ist der Grundzug unser Zeit ihre Religiosität, wenn sie auch keinen Gott besitzt. Allem Relativen und Momentanen, Nervenreizen und „Dekadenten" feind, zielt sie auf Absolutes. Wir wissen, daß es nie zu erreichen ist, daß Gott eine irreale Vokabel bleibt. Trotzdem gibt es die Richtung auf ihn, das Bewußtsein seiner Endgültigkeit. Deshalb ist die Analogie zu unserer Zeit der große Gottesmann, sowohl als kämpfender Prophet wie als franziskanischer Heiliger. Unser Weltbild ist nicht orientiert durch Schönheit, Geschichte, Biologie, Wirtschaft und Imperialismus, sondern allein durch den Glauben an den Geist.

Deshalb haben Dinge und Menschen ihren Sinn nicht mehr im körperlichen Schein, sondern in ihrem geistigen Wesen. Wir selbst erschaffen ja erst die Dinge, Konventionen, Klassen, Krankheiten und Verbrechen. Es gilt nicht, uns größere Kenntnisse über sie zu erwerben, sondern die Welt zu verwandeln, ihr aus unserem Willen heraus einen Sinn zu geben.

Deshalb verzichtet die neue Dichtung auf jede Umschreibung durch soziale Umwelt oder das Räderwerk der Psychologie. Sie durchbricht alle empirischen Hemmungen, wird Erkenntnis und Vision, Wissen und Wunder. Damit tritt sie wieder in jene Tradition dienender Kunst ein, die das bürgerliche Jahrhundert unterbrach. Sie ist intensiv und geistig, wie es Klopstock, Lessing, Goethe, Schiller, Hölderlin, Novalis, Kleist und Büchner waren. Sie ist auf die Anwendung ihres Menschentum bedacht und ergriffen vom Bewußtsein der Sendung. Sie entstammt ja nicht einer nur-ästhetischen Wandlung, sondern dem weiten Bereich einer revoltierenden Zeit.

Deshalb gibt es auch keine „expressionistische Schule". Die Differenzierung der Profile ist vielleicht größer als bei den Naturalisten. Aber in allen stürmt die Kraft einer geistigen Bewegung, wenn sich auch nicht alle ihrer bewußt sind. In allen lebt die Forderung der Zeit, die keine Zweideutigkeit duldet. Sie alle suchen Entscheidungen zu treffen von überprivater Gültigkeit. Sie alle suchen den Geist.

Der Kampf gegen die widerstrebende Zeit, die sich in ihren mechanischen Gewohnheiten und ihrer barbarischen Ungeistigkeit aufgescheucht sah, eröffnete Frank Wedekind. Sein Drama ist schärfste Herausforderung alter Ansichten, der heiße Zusammenstoß zwischen Ethos und kapitalistischer Bürgerlichkeit. Aber nicht das Drama, sondern die Lyrik mußte das wichtigste Gebiet der neuen Dichtung werden. Denn die Personalität der jungen Schöpfer verlangt subjektive Methoden; Lyrik aber ist Subjektivismus schlechthin. Das Gefühl und der Wille, dem 19. Jahrhundert Angelegenheit der Einsamkeit und des Mikroskops entfalten sich nun in die ganze Weite der Welt, treten in Menschheit und Kosmos hinein, mit ethischer Flamme oder tragischem Gelächter. Werfels große Menschen- und Gottesliebe, in einer Sprache prophetischer Beschwörung, Hasenclevers junger Freiheitsgesang, Wolfensteins bewußtes Brudertum, Leonhards eindringliche Geistigkeit, E. W. Lotz' silbernes Harfenspiel, das gerade zum Aufbruch der Jugend auflohte, als der Krieg ihn erschlug: sie etwa umschreiben das neue lyrische Reich.

Epik entstand, als man das Wunder der eigenen Kraft auch im zeitlichen Ablauf geschehen ließ. Da kamen Edschmids heiße Landschaften, Benns synthetische Hirnlichkeit, Leonhard Franks politischer Furor. Das Drama gibt nicht mehr Einzelfälle, parteiloses Durcheinander, sondern den einen Willen des Dichters. So Hasenclevers schwingende Empörung, Goerings neue Schlachtmusik, Unruhs (leider verwildeter) Titanismus. Für sie alle gilt Alfred Kerrs Feststellung: „Das Drama scheint heut auf das Gleichnis gestellt, nicht auf Seelenergründung. Die Kenntnis vom Menschen wird nicht vergrößert: sondern für sein Empfinden ein Widerschein entfacht."

Es ist einleuchtend, daß diese neue Kunst auch neuer Mittel bedarf. Ihre Sprache kann nicht die feststellende und analytische sein; sie ist weder das trostlose Grau des Naturalisten noch die malerische Abstufung des Impressionisten. Sie muß über die Eindrücke hinausgehen, die sich in aufzählenden Adjektiven wiedergeben lassen. Panisches Gefühl dringt durch die Oberflächen hindurch zum Wesen. Liebe umfaßt Menschen und Kosmos. Deshalb schreiben die neuen Dichter synthetische Sätze, die nicht die Beschaffenheit des Subjekts abmalen, sondern sein Tun und Wirken zum Ausdruck bringen. Jeder Gedanke sucht seine abgekürzteste Form; alle Ornamentik und Breitspurigkeit wird verachtet.

Das Substantiv, als eidetische Formel, tritt (oft artikellos) seine absolute Herrschaft an.*) „Seeschlacht bedeutet Tod“, heißt es bei Goering.

Dies alles geschieht ohne System, ohne formale Gesetzlichkeit. Die Subjektivität dieser Dichtung, ihre bis ins Metaphysische getriebene Leidenschaft weist jede Architektonik von sich. Sicher aber ist, daß der Expressionismus nicht in diesem Zustand verharren wird. Sollte es nicht einem Genie gelingen, einen neuen Gott zu gebären, Leidenschaften durch Dogmen, Religiosität durch ein neues Kirchentum zu fesseln, so wird man beginnen müssen, seinen Reichtum zu organisieren, dem Dionysischen das Apollonische, der Gotik die Klassik zu vermählen. Vielleicht daß sogar die Renaissance wieder zu Ehren kommt; schon tun junge Maler die entscheidenden Schritte.

So sicher der Fortschritt des Expressionismus über die ihm vorangehende Gesinnungslosigkeit auch ist, so müssen wir doch bekennen, daß er uns keine Werke von Ewigkeitswert bescherte. Die großen Schöpfer blieben aus; wir haben keinen „Faust“ und keine „Karamasows“. Wir müssen mit unserem Besitz zufrieden sein; und der ist nicht klein. Wir haben erkannt, daß Kunst im Geist ihre Wurzeln hat, daß sie ein Mittel ist, die Zeit zu erlösen; also kein „l'art pour l'art“ und kein gefälliges Spiel.

Durch sie geschieht der Geist, ruft auf, ändert die Welt, erlöst und überwindet. Wie am Beginn jeder Kunst sind die neuen Dichter, Denker und Maler wieder religiös, Verschworene der Idee, Sendlinge Gottes. Die Aufgaben, die sie sich stellen, das Abwenden vom bloßen Form-Schaffen, die ethischen Entschlüsse verwandeln sie aus Luxusartikeln der Gesellschaft in geistige Führer. Das ist die neue Aktualität: jenseits von Fragen der Form und des Stoffes, die Zeit Auge in Auge mit dem Geist. Das ist die neue Tendenz: die Entscheidung und der Vorsatz zu wirken. Keine Konventionen des Außens und Innens gelten, sondern allein die Menschlichkeit. Daher ist die Gegenwart den Dichtern die heftige Verpflichtung zu Hilfe und Güte, nicht mehr die neidische Erinnerung an Vergangenes, nichts Relatives, auch nicht die Unterwerfung unter die Natur.

Wir bereiten die Zukunft vor, indem wir der Gegenwart dienen. Wir wirken, retten und heilen, bis ein Blitz, ein Schlag, ein Donner geschieht und Gottes Ewigkeit beginnt.

Das Mädchen

Von Franz Heinz Bierbaum

Schlaflos liegt sie in den Kissen,
Frühling duftet durch die Nacht.
Ach, sie möchte vieles wissen,
Was das Herz beklommen macht.
Monde schwimmen in den Zweigen,
Und sie glüht und atmet schwer.
Wirbelnd tanzt ein Bilderreigen
Naher Zukunft um sie her.
Und sie preßt die Kinderhände
Um der Brüste erstes Rund,
Sehnsucht lodert auf wie Brände,
Stammeln stürzt auf ihren Mund.
Und sie taumelt in die Tage,
Die vor ihrer Schwelle sind,
Hört die erste bange Frage,
Jubelnd tanzt ihr „Ja“ im Wind.
Garten reiht sich rings an Garten.
Bänke. Menschen: Paar für Paar.
Und sie braucht nicht mehr zu warten,
Alles bietet sich ihr dar.

Sonntag. Feste. Promenade.
Stolz geht sie im neuen Kleid.
Und sie lächelt Gunst und Gnade.
(Und die Freundin glüht vor Neid.)
Sommer. Berge. Wiesenhänge.
Selig schmiegt sie sich ins Moos,
Strand am Meer und Wogenklänge,
In den Winden steht sie groß.
Segelfahrten. Sturm und Landung,
Mittagsruhe irgendwo.
Morgens steht sie in der Brandung,
Pralle Glieder im Trikot.
Tennisplätze. Park in Sonne.
Teich. Konzerte. Kahn und Schwan.
Winter. Endlos weiße Wonne,
Sausen auf der Rodelbahn.
Geigen schluchzen. Erste Bälle.
Erster Sinnenrausch von Sekt . . .
Immer höher steigt die Welle,
Die ihr Sehnen maßlos weckt.

*) Das gleiche stellte Max Deri fest im Heft 4 dieser Zeitschrift.

Und sie kann nicht länger liegen,
Zerrt die Decken sich vom Leib,
Um sich in den Mond zu schmiegen.
Und das Mädchen wird zum Weib.
Nieder reißt sie jede Grenze.
In den Fenstern liegt sie nackt.
Durch die Adern glühen Tänze
Und sie wiegt sich wie im Takt.
Sieht sich in den Spiegeln trunken,
Fühlt sich reich und wunderbar.
Ihre Augen werden Funken
Und zur Erde fällt ihr Haar.
Weiter eilen die Gedanken.
Alle Schleier sinken hin.

Und sie stürmt durch alle Schranken,
Offen liegt der letzte Sinn.
Letztes lüsternes Erkennen . . . .
Doch es wird ihr zum Gewicht,
Sündig fühlt sie sich erbrennen,
Rote Scham färbt ihr Gesicht.
Und sie flieht in ihre Haare,
Wankt zerknirscht zur Lagerstatt.
Wieder kommen Kinderjahre,
Die sie jäh zerrissen hat.
Hände falten sich zum Beten:
„Mach mich fromm und mach mich rein!"
Mutter ist zu ihr getreten.
Still und kindlich schläft sie ein.

Auf der Kugelspitze

Von Oswald Pander

Diederich Dorn war Kanzlist. Diederich Dorns Vater war Artist gewesen. Diederich Dorns Vatersvater war ebenfalls Artist gewesen. Diederich Dorns Vorfahren hatten die hohe Schule geritten, hatten auf dem hochgespannten Seile getanzt. Der Enkel war auf der Klippschule zugeritten worden und hatte den Drehbock zwischen die Schenkel genommen. So kommt oft ein stolzes Geschlecht herunter.

Oder war es ein Aufstieg?

Diederich Dorn saß und sann. Mechanisch schrieb er schon den hundertundelften Bezugsschein aus. Fertig. Der Nächste. Bezugsschein für eine Kinderwindel.

War es ein Aufstieg oder ein Abstieg?
Wird des Mannes Schicksal dem Kinde schon in die Windeln gesungen?

Dorn gab ein rundes Stück schwarzer Melancholie von sich, einen dicken Klecks. Fertig. Der Nächste.

Neue Seite im Hauptbuch. „113" trug Dorn in die Rubrik „laufende Nummer" ein. Deutlich sah er die laufenden Nummern vor sich. Sie liefen um die Wurst oder vielleicht bloß um die Ehre. Er, Diederich Dorn, war auch so eine laufende Nummer.

„Ich muß drei Paar seidene Strümpfe haben. Ich brauche die Strümpfe notwendig. Von berufswegen, mein Herr. Sie sind mir ein natürliches Bedürfnis. Die Strümpfe nämlich. Warum? Nun, ich bin Künstlerin und als solche auf meine Beine angewiesen. Zum Beweise habe ich sie gleich mitgebracht. Sehen Sie. Hier sind sie."

Dorn, der strenge Pflichtmensch, überzeugte sich. Dann sann er weiter.

Meine Beine sind deklassiert, dachte er, sind die schiefe Ebene herabgeglitten. Und doch. . . .

Ihm war, als müsse er der fremden Künstlerin, der Besitzerin der beweiskräftigen Beine, ein geheimes Zeichen der Ebenbürtigkeit geben. Dorns Vorfahren wurden in ihm lebendig.

Dorn stürzte sich mit jäher Kraft auf seine Feder. Er drückte die Feder breit aufs Papier, daß sie das spitze Maul weit auseinander fletschte. Dann richtete er den Halter, bis der senkrecht stand, und hob sich, auf den Federhalter gestützt, vom Bocke auf. Ihn stieß Dorn mit dem Fuße fort. Verachtung lag in dieser Bewegung.

Die Leute wurden aufmerksam.

„Nur jetzt brich nicht, treue Birmingham!" betete Dorn lautlos und brachte, vermutlich durch die Kraft des Gebets, den Körper in die Horizontale.

Die Stahlspitzen legten sich breiter aufs Papier, bogen sich unter der Last knirschend um, aber — sie hielten.

Diederich Dorn schwebte über dem flachen Pult im freien Raum, mit der Pultplatte durch den Halter verbunden, wie mit der Erde durch den Stengel die im Wind wehende Blüte.

Ein Murmeln der Anerkennung surrte durch die überfüllte Amtsstube.

Der Bureauvorsteher putzte die Brille, öffnete die Lippen zu einem strengen Verweis, aber — schloß sie wieder, bezwungen durch die göttliche Macht der Kunst.

Dorns Wille brachte jetzt den Halter in rotierende Bewegung. Dorn drehte sich zuerst langsam, dann schnell und immer schneller um die schlanke, schwarze hölzerne Achse. Die Zentrifugalkraft durch Hochschleudern des linken Armes genial verstärkend, brachte Dorn den Körper aus der Wagerechten in die Lotrechte, den rechten Arm, der die Feder hielt, stockreif nach unten gereckt, wirbelte Dorn, Kopf nach unten, Körper elegant gestreckt, mit rasender Geschwindigkeit rundum, die ihn in den Augen des staunenden Publikums nur wie eine dünne dunkle Linie erscheinen ließ.

Die fremde Künstlerin sank auf die Knie und machte Augen wie Wagenräder.

Da riß die Wucht der Drehung die Feder vom Papier, der übermächtige Antrieb schleuderte Dorn in die Höhe, durch die Decke, durch alle drei Stockwerke des massiven Amtsgebäudes, hinauf in die blaue Luft, in die Wolken, und höher und immer höher.

Wohin? Das ist nicht bekannt geworden. Dorn ist, so nimmt man an, halsüberkopf in den Artistenhimmel gefahren.

Der Bureauvorsteher nahm sofort ein Protokoll auf, das von allen Anwesenden unterschrieben und später im Staatsarchiv niedergelegt wurde.

Die Künstlerin ließ ihren Bezugsschein umschreiben auf einen Schleier, den sie nahm, allem Weltlichen weinend Valet sagend.

Kugelspitzfedern aus Birmingham werden seitdem zum Ausschreiben von Bezugsscheinen nicht mehr verwendet. Ihre Verwendung ist verboten. Allerstrengstens.

Mechtilde Lichnowsky

Von Gustav Steinbömer

„Ein Kreis ist des Menschen Sein und Gesinnung ...
Darum stirbt, der sich nicht zum heiligen Kreis
bilden kann. (Gott betet.)

Eine Welt blüht auf voll intensivster Menschlichkeit, wissende Liebe ist in ihr und gütige Zartheit, mutige Todesgewärtigkeit und lebenanbetende Schönheit, die reizvolle Unbekümmertheit des Zunftlosen und die humanste Noblesse.

So war der Auftakt: köstlich und voraussetzungslos, mutwillig und gehalten, formstark und locker. Elemente und Strebungen des Wesens dieses Dichters liegen wirksam und latent in dem Erstlingswerk umschlossen, das sich um die vieltausendjährigen Götter, Alabasterkönige, melancholischen und langwimprigen Tiere Aegyptens webt. Innige Naturverbundenheit und himmlische Tierfreundschaft, die Beseelung aller Dinge und der echte Instinkt alter Kulturen, und jene Liebe der Tiefklugen, die zu aller Kreatur in Schöpfergüte spricht: „willekommen bös und gut."

Eines kehrt nicht wieder später. Es steht nicht grob erkennbar da, nur hindeutend, fast negativ, nur für innere Ohren und mit der Scheu und dem Zwange des Anlasses erstmaliger Enthüllung der Seele: das Bekenntnis ihrer inneren Berufung. Es steht da als stumme Kampfansage und heftige Abwendung von ihrer ererbten Schicht, auf wenigen Seiten nur, in eingestreuten Zeilen als Absage an die Gesellschaft, der sie eine Deklassierte ist, und der sie doch irgendwie zugehört.

Wesenstief ist hierin ihre Haltung geschieden von dem so sympathischen einst gefeierten Standesgenossen und unterhaltenden Schriftsteller Pückler, der, wie Barbey d'Aurévilly von Brummel sagt, l'empire sur la fantaisie d'une société, besaß, und daher zu seiner dandesken Philosophie des alltäglichen Lebens die Gesellschaft brauchte. (Nebenbei: Die Versuchung zu literarischer Analogie sollte Bettina, die mit Pückler eine nach Emotionen lüsterne Korespondenz führte, neben Mechtild Lichnowsky auch nicht nennen. Von jener trennt die in der Wirklichkeit Stehende zutiefst die ewig ruhelose Sehnsucht der Romantikerin nach Bewegung um der Bewegtheit willen.)

Die wenigen Seiten Kairoschen Hotellebens, die eingestreuten Zeilen mit dem gesellschaftlichen Rankwerk gemeinschaftlicher Wüstenexpeditionen zeigen das surrogatfreie Kennertum einer garnicht weltlichen parfaite dame du monde. Zwischen den abwehrenden Sätzen steht noch die heitere Erinnerung auf an jene spielerisch-geistreiche Sphäre, durch deren meisterliche Beherrschung der Fürst Bülow zu verblüffen pflegte, wenn er ein Gespräch, das in anekdotischer Verbrämung nie in Tiefen sank, lange kurzweilige Stunden spann, wenn er lächelnd zurückgelehnt, die Fuchsaugen halbgeschlossen, eine Frage einem Hörer zuwarf, im Zeitgewinn der überhörten Antwort die Weiterknüpfung des Fadens bedenkend, und man flüsternd von der Fürstin auffing: Regardez Bernard, le voilà qui pontifie.

Kurze Zwischenspiele einer großen Symphonie.

Eine reiche blühende Seele strömt sich aus (mitunter verströmt sie), gibt sich leidenschaftlich hin den Schönheiten dieses merkwürdigen Landes. Schönheiten, die herb sind und streng, die sich nicht geben, die umworben und erobert werden wollen. „Nun verläßt mich Aegypten, dem ich so viel geschenkt."

Eine wehmutvolle Melodie steigt auf. Der Ton einer Flöte. Schluchzender Atem preßt sie zu verklärter Musik. Eine geliebte Stimme spricht gebrochen: „Spiele das Lied der Entzückung, jetzt stirbt er." So wie um des jeanpaulschen Emanuel Sterben, der träumt, daß alle Seelen eine Wonne vernichtet, vor den der Engel des Endes tritt: Vergehet süßer an Tönen! so rauscht die Melodie vom Freund Hein im „Spiel vom Tod".

Ein junges Mädchen, das den Geliebten verlor, irrt suchend zwischen dem Künstler, dem Königssohn und des Geliebten Mutter. Doch immer wieder treibt es sie zum „Tod“. Nur Er, der Gewaltige, Unfaßbare, Unnennbare, scheint dem Geliebten ähnlich. Wie sie ihn umarmt, sinkt sie hin. Dies ist es: — und wir haben es in den höchsten Gipfelungen unseres Lebens erfahren — verströmen, vergeben, kein Abklingen, kein Erwachen mehr: aus unermeßlichem Glücksgefühl den Tod umarmen wollen.

Doch fast nie ein ganz willkommener Gast, wird die Luft peinigend, in die Er tritt, legt sich leichenhafte Schwermut auf Festeslärm und Fröhliche, und zach klingt ihr memento vivere wie in Verlaines Galanten Festen:

Wenn sie in sanften Tönen auch besingen
Der Liebe Siege und das heitre Sein,
Will ihnen rechte Freude nicht gelingen,
Und ihr Gesang verschmilzt im Mondenschein.

Der Zauber von Träumen und Gesichten, der unerwartete Glanz seltener Lichter sind über dieses undramatische Gedicht hingegossen. Lyrisches Gefühl schwellt es zum hohen Liede vom freien und frohen Tode. Klangvollen Dunkelheiten entringt sich der Ton einer Flöte. Schluchzender Atem preßt sie zu verklärter Musik. Eine geliebte Stimme spricht gebrochen: „Spiele das Lied der Entzückung, jetzt stirbt er.“

Nach dem Requiem die Evangelienpredigt jenseit des Jordans: „Lasset die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht; denn solcher ist das Reich Gottes.“ Vincent Veit, der frühere Zuchthäusler Veit Winzer, ist ein Berufener aus diesem Gottesreich. Den kleinen Moni wird er ins Himmelreich eingehen lassen, wie er die Ziegenmarie erlöst hat. Um Moni hat er gerungen mit den „bestellten“ Erziehern und Wächtern, die nicht zu lieben wissen, weil sie nicht denken. Dem Vincent hat die Dichterin ihr zartestes Empfinden und eine frauenhafte Aufmerksamkeit geliehen. Seine Artung macht ihn weich und herb, scheu bis zur Schüchternheit und mutig bis zum Selbstopfer. Ein Aufrechter, Froher, Reiner, Unerbittlicher, niemals kapabel, das Leben ohne Ideale zu leben. Ein Jünger Tolstois und ein südlicher, fruchtbarer Gregor Werle, geboren unter einem blauen gütigen Himmel und einer warmen, hellen Sonne. Der Titel (Synonymen παιδεραστος in der tiefen, ursprünglichen Bedeutung des Wortes) umhüllt die letzten Zusammenhänge der dichterisch-pädagogischen Erfahrung, die in Vincent Veit inkarniert ist: die innere Berufung des sokratischen Typus zum Erzieher der Jugend. Doch wie Sokrates gilt Vincent der gewaltsamen Dummheit der kompakten Majorität als Jugendverführer.

Ein überquellender Reichtum der Gefühle und eine schimmernde Anmut durchströmt diese Predigt der Liebe zu den Kindern. Sie legt die Hände auf ihre Häupter und segnet sie.

Zwischen Totenlied und Kinderevangelium steht zeitlich ein meisterliches erlesenes Werk, dessen Art in heutigem deutschem Sprachbezirk ohne Gleichnis ist. Unter den jungen Franzosen atmet man bei Charles-Louis Philippe die gleiche Luft. Ein reines Kunstwerk, denn in ihm vollzieht sich ein dichterisches Grunderlebnis: das Wunder der eingeborenen Form. Die Erzählung von dem Stimmer Raymund Egger erfüllt eine seltene Synthese. Die Synthese zwischen letzter Gegenständlichkeit und jenem unsichtbaren, untastbaren Reich, das jenseits der Erscheinungen in Ahnung fühlbar wird. Das Geistige schweift nicht auf unsicheren Sohlen in phantastische Benommenheiten, das Gegenständliche versinkt nicht im naturalistischen Willen zur Wirklichkeit der „wohlgegründeten dauernden Erde“. Ding und Seele verschmelzen sich in unlösbarer Verknüpfung. Das sinnlich Erkennbare wird in der seelischen Bewegung zur Spiegelung der natürlichen Dinge. Dieses Reich, dem der Stoff das Mittel zum Werk und zum Bilde gibt, birgt die einzige Wertung aller Tatsächlichkeiten und wird so selbst letzte, höchste Wirklichkeit. Nur mit dem inneren Auge kann man es erkennen, nur mit dem inneren Finger seinen Formen folgen. In ihm wurzelt die stumme Ursache aller Wandlung und der stille Grund allen Werdens und Vergehens. Unbekümmert um die Gegebenheiten des Stoffes und Ortes ist ihm nur der inneren Gottheit Stimme Urteil und Richte:

Daß sie ihr Werk willfährig wieder treibt:
Den Leib vergottet und den Gott verleibt. —

Unter farbiger Oberfläche zittern brennende Geheimnisse. Ein leichtes, schönes, mozartnes Haus, in dem die Menschen in glücklichster Heiterkeit ihr Leben beginnen, führen und beschließen müßten,

zerwühlt eine Strindbergsche Gespenstersonate. Ein Konzertflügel ist das einzige harmonisch gestimmte Wesen. Eine Jugend, „verstört und störend, frühreif und kraftlos, böse und ehrgeizig", entlarvt sich vor ihm melodramatisch, ihn umschleicht ein geiziges, mißtrauisches, liebeleeres Alter, ihn mißhandeln unreine Hände und Herzen, und an ihm schluchzt ein Künstler sein wehes Erleben aus.

Listig und hintergedanklich hat man ihn in das Haus seiner erlauchten Träume gelockt. In wenigen Stunden ist alles zerschlagen, entschleiert sich wie ein Schattenriß das Bild einer unseligen Familie und liegt eingebettet das tragische und rührende Schicksal Raymund Eggers. Immer nur des einen Andern willen hat er entsagt ein Leben lang und im Dunkel gestanden. Aber sein erschöpftes Herz wird jetzt Gott im Dome nicht darstellen, daß so die Dinge nicht weitergehen dürfen. „Er wird weiter, in braungrau, wie die anderen, am Lieblingshause vorbeigehen." Er wird weiter vergessen an Unrecht und Herzlosigkeit, Enttäuschung und Bitternis, und an die lächerlichen Bedingtheiten seines nichtigen Daseins als Stimmer einer Pianofortefabrik wie „Blumen vergessen, daß sie Pflanzen sind" und er wird weiter Azur sprechen „mit dem Himmel, Tau mit den Wiesen, Hund mit den Tieren". Ecce homo. —

Eine Welt schließt sich auf voll intensivster Menschlichkeit, wissende Liebe ist in ihr und gütige Zartheit, mutige Todesgewärtigkeit und lebenanbetende Schönheit, die reizvolle Unbekümmertheit des Zunftlosen und die humanste Noblesse.

Paradoxa zu dem Kapitel Pädagogik

Von Mechtilde Lichnowsky

Erziehung sollte das in eminente Technik übersetzte Bestreben des Weisen sein, aus Mann wie aus Weib Mensch zu gebilden, unter mäßiger Berücksichtigung des Typisch-körperlich-wie-seelisch-männlichen und des Typisch-körperlich-wie-seelisch-weiblichen.

(Die feineren Unterschiede besorge dann das Individuum.)

*

Es gibt Mann, Weib, Mensch.

*

Erziehen heißt: Heraus- und Emporziehen. Also aus Vorhandenem ziehen, nicht Fremdes hineinziehen.

*

Ein Kind soll Mensch werden. (Hygiene, Zivilisation und Schule sollen dabei nicht ausgeschaltet werden, im Gegenteil.)

*

Das Wort: „Menschliches, Allzumenschliches" ist unglücklich gewählt, wenn damit Schwachheit ausgedrückt werden soll; nicht vom Menschen heißt es, daß er des Tages siebenmal fällt, sondern vom Gerechten. Das Fallen eines Menschen ist immer ein Aufsteigen. Man müßte sagen: „Männliches, Allzumännliches" oder: „Weibliches, Allzuweibliches".

*

Erziehen heißt also: Heraus- und Emporziehen. Wohin? Zum Höchsten. Was aber ist das Höchste? Die Liebe. (Man sagt auch: Gott.) Erziehung soll zur Liebe führen.

*

Mann zeugt. Weib lockt, gewährt, gebärt. Tier lockt, gewährt, vermehrt. Mensch allein kann lieben.

*

Der Mensch ist, so sagt man, die Krone der Schöpfung. Adam und Eva aber waren nur Mann und Weib. Durch Erziehung werde Mann und Weib Mensch.

*

Wie aber sollen Mann gebliebener Mann und Weib gebliebenes Weib aus dem Kind Mensch bilden können, ohne es selbst geworden zu sein? (Siehe die berühmte Elternliebe und ihre Mißerfolge.)

*

Wer sein Leben lang Mann bleibt oder Weib, handelt wie der arme unwissende Knecht, der sein Talent vergrub anstatt es zu vermehren.

*

Der Mann ist stolz auf sein Mannsein. Das Weib ist stolz auf sein Weibsein. Und der Mann ist stolz auf des Weibes Weibsein und das Weib auf des Mannes Mannsein. Diese Mauer erscheint undurchbrechlich.

*

Warum spricht niemand von der M a n n werdung Christi?

*

Das Geschlecht ist eine Verkleidung des Menschen (nicht des Mannes und nicht des Weibes: aber des M e n s c h e n).

Harun al Raschid verkleidete sich in den Unscheinbaren, wenn er die Wahrheit suchte; Gott in den Menschensohn, als Er sie brachte . . . und so verkleide der gewordene Mensch sich in sein Geschlecht: dann erst wird diese seine Verkleidung zur S p r a c h e, nicht aber selbst S p r e c h e r sein. Dann erst tritt die wahre Fruchtbarkeit ein.

*

Und die wahre Freiheit.

*

Ein verkleideter Mensch ist auch der Dichter, der Künstler, der Heilige.

*

Der Mann wird immer nur ein Weib suchen und den Tag lang finden. Der Mensch sucht — sich selbst, auch im Andern — und das Leben wird ihm zu kurz.

*

Ein Mensch ist nicht B minus A, sondern M, N, plus A bis Z.

*

Nie verzichten, nichts zerbrechen, nie eine Bürde verweigern, nie zu Sehnen aufhören, nie sich für schwach halten, doch über die Last im Stillen weinen, niemals Asket werden wollen und dessen Kunst doch virtuos beherrschen, nichts müssen, doch alles wollen, alles täglich tun und sich nie daran gewöhnen, Tugend und Laster wie nahe Verwandte duzen und ihnen nicht unterliegen, nichts zu Ende denken können ohne es auch zu fühlen, nichts fühlen ohne es auch zu denken: heißt das Mann-, Weib- oder Menschsein?

Ueber das Schauspiel „Die Wupper"

Von F r i e d r i c h K o f f k a

Tief im Walde, unter Weidengebüsch am Rand eines sumpfigen Gewässers, sitzt Pan der Gott und bläst seine Flöte. Lockend zieht der Ton durch die Sommernacht, als werbe er um Gefährten. Lange Zeit bleibt er einsam. Endlich jedoch, erst zögernd nur, dann stärker und immer vielfältiger, kommt eine Antwort. Fremde Flöten in Ferne und Nähe folgen der Weise, begleitend, gehorsam. Es sind ganz volle Stimmen darunter, in Wohllaut prangend und nahe der Stimme des Gottes, und andere, leiser schwingende, die schüchtern und wie belegt sind, auch unreine, halb verdorbene Stimmen, und sogar häßliche, krächzende, die sich nur mühsam, mit kurzem Atem, einer verstopften Schalmei entringen. Dennoch, all diese Töne, auch die geringsten, sind irgendwie dem panischen Tone ver-

wandt und finden Aufnahme in dem großen Konzert, das unter Führung des Gottes über den schlafenden Welten erklingt. Und der Gott wird trunken und froh, wie seine Stimme Gefährten fand, immer heller, immer jubelnder spielt seine Weise, und immer freier und williger folgen die Klänge der fremden Begleiter. Aber nicht allzu lange währt die Musik. Der Morgen, mit fahlem Licht, kriecht herauf, Lärm erwacht, Geklapper von Mühlen, das Knarren der großen und kleinsten Räder, dazwischen Geschrei von Menschen, Gezänk, eine Magd zerbricht ihre Teller, der Gutsherr schimpft einen Knecht, hungrig, mit scharrendem Huf, blöken vergessene Rinder vom Stall —: und langsam, eine nach der anderen, verstummen die fernen Flöten. Am Ende, da von den begleitenden Stimmen auch die reichsten und reinsten erstarben, ist Pans Flöte wieder, wie im Anfang, allein und führt ihren süßen, klagenden Ton vereinsamt über die klanglose Erde. Da überfällt unendliche Trauer den Gott. Er setzt das Rohr von den Lippen, er bricht es in Stücke, er sinkt zurück und bettet sein Haupt zu ewigem Schlaf in das Moos. — Auf der Höhe von Palodes aber ertönt aus einem vorüberfahrenden Schiffe des Steuermanns Ruf: „Der große Pan ist tot!"

Dieser Vorgang, das Erwachen des Pan in einer mühsäligen Welt, der werbende Ruf seiner Flöte, die Antwort verwandter, gehorchender Stimmen, das Anschwellen und das Ersterben der Stimmen, am Ende das Sterben des großen Pan, ist dargestellt in dem Schauspiel „Die Wupper", einem tiefen und reichen Werk der Dichterin Else Lasker-Schüler. Nur wenige von den Menschen, vor denen dieses Stück soeben gespielt wurde, haben dazu keine andere Haltung als die der höhnenden Abwehr gefunden. Die Mehrzahl der Beschauer, mochte sie auch befremdet sein, erstaunt über vieles, ratlos, verwirrt, mochte sie auch nur immer Einzelnes gewahren, niemals das Ganze, immer nur Bilder und neue Bilder, ohne Begriff von der Welt, die, gefügt aus den Teilen, sich rundet: sie war doch angeweht von dem Hauch einer Dichtung, sie war doch ergriffen und wie aus dem Schlafe gestört von seltsamen Klängen und erschreckenden Gesichten. Und wenn gar nichts anderes von einer Dichtung festzustellen wäre als diese Wirkung, diese unentrinnbar vom Anfange her gefangennehmende Gewalt über eine Schar ganz fremder und ferner Menschen, die alle nun wie unter magischen Händen verwandelt werden und andere Augen gewinnen, als sei ihnen plötzlich der Star gestochen, oder als höben sich unbekannte Schleier von Menschen und Dingen, und man sähe erst jetzt, zum ersten Male, den Dingen und Menschen ins unverhüllte Gesicht; es zeige sich nun, daß diese ganze Welt, die man zu kennen geglaubt, bis heute verdeckt gewesen sei, etwas Graues und Stummes, etwas vollkommen Fremdes, und daß sie erst jetzt, in dieser Stunde, begonnen habe, sichtbar zu werden in lebendigen Farben, greifbar zu werden in runden Formen, ihr Antlitz zu zeigen und ihr Herz auf dem Antlitz, ihre Stimme hören zu lassen und den Klang ihres Herzens in ihrer Stimme —: wenn von nichts anderem zu reden wäre als von dieser Wirkung, von dem Geheimnis dieser tiefen und unmittelbaren Verwandlung, die menschliche Augen und menschliche Seelen unter der berührenden Hand eines Dichters erfahren, so würde es doch verlohnen, hiervon allein schon Zeugnis zu geben, und man darf sogar fragen, ob wir, indem wir darüber reden, nur erst in die Vorhallen des Kunstwerks gelangt sind oder nicht mitten schon im Allerheiligsten stehen, mitten in der innersten Kammer des verzweigten, von Gängen und Treppen durchzogenen Baus. Denn hier ist es vielleicht, wo unsere tastenden Finger wirklich einmal ans Herz einer Dichtung rühren, an ihre reinlichste Substanz. Dieses Einmalige und Erstmalige von Gesichten und Klängen, diese durchaus primäre und unvermittelte Einstellung, die sich auf keine Vergangenheit stützt, auf nichts Erfahrenes oder Erlerntes, dieses stete Bereitsein, mit jedem Morgen neu zu erwachen, ein Neugeborener, und die Welt wie am ersten Tage aus Gottes Hand zu empfangen, dieses Hinsehen auf die Dinge mit einem ersten Blick, und das Festhalten gerade dessen, was dieser erste Blick geschaut hat, — das ist es vielleicht, woran wir in Wahrheit den Dichter erkennen. Das jedenfalls unterscheidet ihn von denen, die neben ihm leben, und sein schauendes Auge von allen nur eben gewahrenden oder betrachtenden Augen, sein atmendes, aus dem Grunde der Dinge aufwachsendes Wort von all jenen Worten, die nur von außen her kommen und nur Erklärung sind oder schmückender Behang. Denn nur der erste Blick ist der wahre, nur er sieht ganz in die Tiefe und umfaßt mit einem einzigen, staunenden Aufschlag das Ganze der Welt. Die zweiten und dritten, die späteren Blicke können an dem, was als Zweites und Drittes, als nachgeordnet in Frage kommt, noch manches verändern, manches berichtigen oder ergänzen, aber sie können den ersten Blick, der ins Wesen drang, nicht ersetzen, und wo er von ihnen verdrängt wird, da wird auch das Wesen verdrängt, da trübt sich das innerste Bild, wie ein Spiegel vom Anhauch getrübt wird. Man sagt etwas unbedingt Richtiges von dieser Dichtung der Lasker-Schüler, wenn man bemerkt, sie sei voller Fantasie. Ja, in der Tat, hier ist eine Fantasie, und sie ist nicht nur gelegentlich

da, sie liegt nicht nur wie gebrochener Lichtstrahl auf einzelnen Gegenständen und Gestalten, etwa auf der Gestalt jener Hexe, die mit ihren Karten und Künsten alles Lebendige anlockt, um es zu zerstören, oder auf dem Chor jener drei Gezeichneten, die sich mitleidend und irr am Rande des Geschehens herumtreiben, sondern sie ist allgegenwärtig und ohne Grenzen, sie leuchtet gleichmäßig über Höhen und Täler, sie dringt in verborgenste Winkel, sie brennt mit geheimen Feuern aus jedem Wort dieser großen Dichtung. Aber man muß dieses Wort „Fantasie" nur richtig begreifen und nicht in dem üblichen Sinne, der alles ins Gegenteil kehrt. Es ist nicht so, daß die Dinge durch sie auf irgendeine Weise entstellt und der Wirklichkeit ihres Seins entfremdet würden, und man hat kein Recht, so zu tun, als dürfe man sich solche luftig-anmutigen Gespinste einer zwar „weltfremden" aber begabten „Träumerin" für die Zeitspanne etlicher Stunden wohlwollend gefallen lassen. Sondern die Fantasie — wir meinen die echte, ganz seltene Gabe, die diesen Namen verdient — ist gerade etwas unbedingt, im vollsten und ernstesten Sinne des Wortes, Reales; sie legt keine Schleier um die Dinge, sie hat nichts mit den Afterkünsten der Fälscher und Vergolder gemeinsam, und der Dichter denkt sich nichts aus. Sondern sie reißt mit einer einzigen, verwegenen Gebärde grade die fälschenden Vermummungen herab, die das Leben des täglichen Daseins den Dingen umgehängt hat, und sie öffnet unseren Augen die Durchsicht auf das entschleierte Antlitz der Welt. Sie ist jene Gabe des ersten Blicks, der noch durch gar nichts beirrt und getrübt ist und geraden Weges das Wesen erkennt, die Substanz der Dinge, die Wirklichkeit Gottes. Denn der Dichter steht immer im Anbeginn aller Tage, und die Welt, die er sieht, ist eben erst, gerade in diesem Zeitpunkt, aus der Werkstatt des Schöpfers entlassen und trägt noch ganz rein die Züge Gottes auf ihrem Gesicht. Und nicht vor dieser, vom Dichter geschauten Welt ist ein Zweifel erlaubt, ein duldendes Lächeln, sondern wir haben im Gegenteil unsere Welt, die gewöhnliche, „praktische" Welt zu bezweifeln. Wir müssen lernen, uns selbst zu mißtrauen, wir müssen erkennen, daß eben diese Welt, in der wir uns täglich bewegen, etwas vollkommen Unwirkliches ist, eine tote Fiktion, eine ewige, schändliche Lüge. Wir müssen den ganzen Schauder fühlen vor dieser Erkenntnis, daß unser Leben verlogen und leer ist, ein stumpfer Ablauf, ein Wandel mechanisch bewegter Puppen zwischen Morgen und Abend. Wir müssen die Furchtbarkeit dieser Erkenntnis begreifen, daß Pan gestorben ist, und daß der Mensch verlernt hat, ein Ebenbild Gottes zu sein. Er hat es verlernt, er hat alles Wissen verloren von der Gegenwart Gottes auf seinem Gesicht, und dieses große Verlieren, das die Erde zur Oede gemacht hat, begann schon damals, als der strafende Erzengel hinter den zwei Vertriebenen die Tore des Paradieses verschloß. Wie eine schleichende, schrittweis verzehrende Krankheit schleppte sich dieses Verlieren durch die Jahrtausende, bis es uns dahin geführt hat, wo wir jetzt stehen, in eine Tiefe, von der es kein Abwärts mehr gibt, sondern allein, und vielleicht, einen Aufstieg. Die Erde ist tot, alles Lebendige in uns und außer uns starb, wir sielen uns in der Verwesung. Der „Zweck" regiert unser Leben, dieser ganz sinnlose, tötende Zweck, das teuflischste Instrument des Teufels, die stupideste Einrichtung unseres erfinderischen Jahrhunderts: das eine Ding ist immer nur für das andere da, und das andere wieder nur für das eine; man arbeitet, um zu essen, aber man ißt auch nur, um wieder arbeiten zu können; all unsere Tage, vom ersten zum letzten, sind rettungslos eingespannt in diesen blödsinnigen Zirkel. Wir wissen nichts mehr von den Dingen, wir haben nicht mehr die schlichteste Ahnung von ihrem Wesen, von ihrem göttlichen Sein; wir kennen sie nur als Gebrauchsgegenstände. Und wirklich, diese ewige Verbeugung vor der Allmacht des Zweckes hat jedes Ding für uns zum Gebrauchsgegenstande erniedrigt, und das gilt nicht nur für tote, verfertigte Sachen, sondern es trifft jede Blume und jeden Baum, es trifft alles Wachstum der Erde, und die Natur ist zur „Sommerfrische" geworden, wo man auf freundlichen Kurwegen „Luft schnappt" und im Wandel einiger langweiliger Wochen „neue Kräfte sammelt" um der Erbärmlichkeit seines Daseins weiter dienen zu können. Aber es trifft zuerst und zuletzt auch den Menschen. Und dies ist vielleicht das Allerunglaublichste und das Allerentsetzlichste, daß auch der Mensch nichts anderes heute mehr ist als ein Gebrauchsgegenstand. Daß man ihn gar nicht mehr anders begreift als wie einen Stuhl, auf den man sich setzt, ein Messer, mit dem sich Brot schneiden läßt. Daß er gar nicht mehr Mensch ist, sondern ein Beamter oder ein Arbeiter, daß sein Name sehr wenig bedeutet, sehr viel sein Beruf und sein Titel, sehr viel dieses traurige Brandmal, das ihn auf Ewigkeit einordnet in den Kreislauf eines zweckmäßigen und mechanischen Geschehens. Der Mensch ist tot, und furchtbarer tot als ein leiblich Toter! Der Mensch ist zur Sache geworden, ein Stück von Holz oder Glas oder Ton, das man braucht und verbraucht! Sein Gesicht ist entstellt, seine Züge sind bis zum Widerwärtigen verzerrt und verödet, sein Auge blickt leer; und nirgendwo in den Furchen dieses entsetzlichen Antlitzes lebt mehr ein Abglanz von Gott . . . Aber, nun ja: dann kommt endlich doch

ein Tag, wo der Blick dieses Menschen ganz plötzlich in einen Spiegel fällt, und wo er erschrickt. Ja, da erschrickt er in Wahrheit, da schaudert ihn vor sich selbst, vor der stumpfen Grimasse, die ihm die Scheibe zurückgibt. Und da besinnt er sich plötzlich und wird dessen inne, daß ihn ein Gott geschaffen hat zu seinem Ebenbilde, und er sucht dieses Ebenbild, aber er findet es nicht, er kann keine Spur mehr finden davon auf diesem Gesicht, — und ob es auch da sein mag, denn es muß ja da sein, gerade das Göttliche ist ja unlöschbar und kann nicht verschwinden, so ist es doch vollkommen zugedeckt und vergessen und liegt wie begraben unter widrigem Schutt. Aber nun ist doch zuletzt die Besinnung da, der Wunsch, diesen Schutt zu vertreiben und Gott wieder ähnlich zu werden, wie er ihm einmal ähnlich gewesen sein muß, der machtvolle, nicht mehr bezwingbare Wille, aufs Neue ein Mensch zu heißen. Und gerade in diesem Geschöpfe, das ganz erniedrigt ist und sich von dem Ziele der Schöpfung bis an die äußersten Grenzen entfernt hat, muß jene Besinnung eines Tags mit besonderer Stärke erwachen, und jener Wille muß gerade aus ihm besonders heftig und unbezwingbar hervorbrechen wie eine Sturzflut durch die zerrissenen Dämme. Dieser Tag der Besinnung aber ist heute da; wir erleben ihn jetzt, wir stehen mitten darin, und alles, was um uns geschieht, ist nur ein Zeichen und eine Folge des großen Ereignisses, daß der Mensch erwacht ist und begonnen hat, sich seiner göttlichen Herkunft zu entsinnen. Es mußte vielleicht erst dieses Jahrhundert kommen, das den Menschen so arm gemacht hat wie niemals zuvor, so niedrig, wie es in keiner Zeit eine Niedrigkeit gab, — denn was bedeutet am Ende die Leibeigenschaft früherer Jahrhunderte, die leibliche Hörigkeit von Liten und Lassen gegen das geistige Sklaventum dieses „modernen" Menschen, der nicht mehr einem Menschen untertan ist, sondern einem Zweck, einem leblosen Rechenexempel, — und ist das nicht viel schlimmer, viel heilloser? Muß das den Menschen nicht unendlich weiter und entscheidender von seinem Menschentum entfernen? Ich habe in den eben vergangenen Jahren viele Monate ganz allein unter russischen Bauern gelebt. Die Zeit der Leibeigenschaft liegt auch dort schon beinahe sechs Jahrzehnte zurück, nur die älteren Leute haben sie noch an sich selbst erfahren. Aber wie in der endlosen Weite dieses Landes alle Entwicklung, soweit sie nicht Umsturz ist, nur ganz langsam, in spärlichem Tropfenfall, vor sich geht, so sind auch in diesen Bauern noch mancherlei Reste jener Vergangenheit sichtbar und lebendig geblieben, und man sieht im Grunde, wenn man ihr Leben, die Art ihres Umgangs und ihrer Gewohnheiten aufmerksam betrachtet, noch immer den Lassen vor sich, den Unfreien, dessen Acker und Haus und Seele mitsamt den Seelen der Seinigen einem Fremden gehört. Dennoch: wenn ich nun diese Bauern betrachtete und zum Vergleiche an einen jener Fabrikarbeiter dachte, denen ich in den großen Städten Deutschlands begegnet war, oder auch an so manchen aus den „besseren Ständen", einen Handelsmann oder Leutnant oder Beamten, so wollte es mir fast scheinen, als trage jener Bauer immer noch mehr vom Menschen in sich, vom Geschöpfe Gottes, als diese anderen, die ihn an Wissen und Können so weit überragen. Denn er, der Bauer, dessen Leben in einem allerengsten Kreise verläuft, und der in allem, was außerhalb liegt, so vollkommen hilflos ist, dieser gläubige Analphabet, der jedem Oberen die Hände küßt und um geringster und einfachster Sorgen willen über dreißig Werst hin zum Vorsteher läuft, um seinen Rat, viel lieber noch seinen Befehl zu erbitten: er hat doch das Wenige, das er besitzt, mit ganzer Seele und ganz zu eigen, er baut sich sein Haus ohne Tischler und Schreiner, er backt sich sein Brot, er pflügt und erntet, er liebt seinen Ackergaul wie einen leiblichen Sohn. Und so ist doch noch ein Rest von Liebe in seinem begrenzten Dasein geblieben, und ein Schimmer von Freudigkeit liegt über ihm und gibt seinem Wirken und jeder seiner Bewegungen eine einfache und rührende Schönheit. Aber jener andre Mensch, der selbstbewußte, gebildete Europäer, hat gar keine Freudigkeit mehr und gar keine Schönheit, denn eine Maschine kann ja nicht freudig noch schön sein. Dieses Jahrhundert aber, mit seiner „Arbeitsteilung" und seinem „größtmöglichen Gewinn", hat den Menschen zu einer Maschine gemacht, zu einem Rad im Betriebe, das stumpfsinnig Tag für Tag die gleiche, vorgeschriebene Zahl von Umdrehungen macht. Der Hades ist aufgetan auf der Erde, Fabrik ist sein Name, oder Kaserne, Bureau. Wirklich, es mußte erst dieses Jahrhundert kommen und, als seine letzte, verwegenste Ausgeburt, dieser Krieg. Es mußte so weit kommen, daß man vier Jahre lang nicht mehr vom Menschen sprach, sondern vom „Menschenmaterial", und daß, wenn Millionen geschlachtet waren, die Feldherren Europas sich ausrechneten, wieviel neue Millionen des „Materials" noch „verfügbar" waren. Der Mensch mußte erst in die letzte Erniedrigung hinabgerissen werden, ganz da hinein, wo er handgreiflich nur mehr ein Ding war, nur ein Objekt seines Staates, ein Kennwort der Tauglichkeit für den Mörderberuf. Da endlich, gepreßt und geschunden, schamlos beäugt, beschnuppert von Aerzten, beschimpft und verlacht von tressenbesetzten Idioten, eingezwängt in verruchtesten Dienst, zum Mörder gedrillt und hinausgestoßen als Mörder in eine Wüste von Schlamm und

Kot, von berstendem Stahl und zerfetzten, peststinkenden Leibern: da endlich erwachte der Mensch! Dies Alles war nötig, ihn zu Besinnung zu bringen und zu der Erkenntnis, daß die Welt, in der er bis heute gelebt hat, eine tückische, gottlose Welt ist, und sein Antlitz ein gottloses Antlitz. Nun endlich ist diese Besinnung da, und ist furchtbar da, aber sie hat erst begonnen, und sie ist beinahe schon wieder in Gefahr, verloren zu gehen. Denn die Augen sind allerorten noch viel zu sehr auf die alten Ordnungen eingestellt, auf das alte System von Klasse und Zweck, und man glaubt noch immer, das Uebel von außen her heilen zu können, als ließe sich ein erkrankter Hals dadurch heilen, daß man den grünen Belag von der Rachenwand schabe. Man will nur einfach die alten Ordnungen umkehren und den Stock einmal am anderen Ende anfassen, und wo das nicht rasch genug, nicht irrsinnig-radikal genug sich vollzieht, da schreit man, speit Galle, und Männer des Volks, die mit ehrlichstem Willen am Bau sind, werden Verräter und Lügner geschimpft. Ein Unsinn ist diese ganze, literarisch in Szene gesetzte Hetze wider den „Bürger", denn sie verflacht die Revolution, die im Anfange eine Revolution des Menschen gewesen ist, zu der Bewegung einer einzelnen Klasse, wie es dergleichen Bewegungen schon früher gegeben hat. Sie haben im Grunde ja gar nichts geholfen, diese früheren Revolutionen, sie haben wohl einige Reformen und etliche gute „Errungenschaften" gebracht, aber sie haben im Wesen der Dinge rein nichts gefördert, und der Fall, den Europa jetzt tat, ist gekommen trotz 1789, trotz 1830 und 48. Und auch diese Bewegung von heute wird gar nichts helfen, wenn sie nur wieder eine Klassenbewegung wird, statt zu sein und zu bleiben etwas Neues, aus innersten Gründen Verwandelndes: eine Revolution des Menschen! Denn der Mensch ist es gewesen, der am neunten November revoltiert hat, und er hat nicht nur in Fabriken gestanden und in dürftigen Arbeiterhäusern gewohnt, sondern er hat vielleicht auch in Palästen gewohnt, und sein Leben hat darin bestanden, daß er bei Tag und bei Nacht über Akten saß, über Zahlen und Mustern, und zwischendurch zur Erholung einen Haufen Spielkarten in die Hand nahm. Ich habe solche „Bürger" gekannt und sogar Männer aus alten Adelsgeschlechtern, die von dieser Bewegung bis ins Tiefste ergriffen und begeistert waren, weil sie erkannt hatten, daß es um den Menschen ging, um seine Wiedergeburt, um die Verwandlung und Rettung der menschlichen Seele. Es ist gar nichts getan, wenn man die Dinge nun wieder ganz von außen angreift und einfach an Stelle des Fürsten oder Kapitalisten den Proletarier diktieren läßt. Denn da ist die eine Methode nur wieder durch eine andere Methode ersetzt, und diese Methoden gerade sind unser Tod, sie können nichts ändern und nichts verwandeln, sie können die Welt nur im Kreise herum führen, wie wir das heute sehen, wo gerade gewisse „Errungenschaften" früherer Revolutionen, wie die Unverletzbarkeit des Eigentums oder die Freiheit des Richters, von den Wortführern der „Radikalen" als Uebel bezeichnet werden, die man aufs Schnellste wieder beseitigen müsse. Wir müssen uns losmachen von diesen Methoden, die alles nur an der Hülle anfassen, immer nur mit Begriffen rechnen, wie „Bürger" und „Proletarier", und niemals mit dem Menschen. Wir haben eine Arbeit ganz andrer Art zu leisten, eine konkrete, spezielle, ganz positivistische Arbeit, die jedes Ding einzeln vornimmt und überall einzeln gestaltet und hilft, — eine Arbeit nicht am Fantom, sondern am lebenden Körper. Sie ist beinahe lautlos und ganz ohne Ruhm, sie „stellt nichts vor", sie gibt keinen Schauplatz für lärmende Manifestanten. Aber sie ist im Grunde doch viel radikaler als jene „radikalen" Neuordnungen, die unter blutrotem Banner verkündet werden und doch in Wahrheit noch ganz jener alten, entgötterten Welt gehören, die wert ist, zu Grunde zu gehen. Diese Arbeit beginnt beim Menschen und endet beim Menschen, sie ist im Kleinen und Großen nur darauf aus, ein verbildetes, aller Schönheit beraubtes, aller Freude entfremdetes Geschöpf aufs Neue zum Menschen zu machen und zum Ebenbild Gottes. Wie er aber aussehe, dieser Mensch, der anfängliche, echte, den Gott erschaffen: die Priester sagen's nicht mehr — so können es nur noch die Künstler sagen, und unter ihnen vielleicht am reinsten die Dichter. So müssen wir gerade heute wieder besonders tief auf die Dichter hören, denn wann sollte man auf sie hören, wenn nicht in einer solchen Zeit des verlorenen Paradieses! Gerade der Dichter hat ja dieses Paradies noch in seiner Brust. Und schlimmsten Verrat begeht er, wenn er es plötzlich verleugnet, wenn er den Tempel verläßt, auf die Gasse rennt und sein Wort, das Gott zu loben bestimmt war, als ein Werbeplakat für Programme und „Ziele" an alle Hauswände schlägt. Nicht er hat hinauszulaufen, sondern zu ihm hinein in sein innerstes Heiligtum müssen die Menschen kommen, um das zu hören und das zu begreifen, was er von jeher verkündet hat, und was er eben heute mit heißester Zunge verkünden sollte: die Wirklichkeit Gottes in dieser Welt.

Ich habe mich nun, so scheint es, etwas weit von der Wupper entfernt. Aber es scheint nur so, und ich bin diesem Flusse und dieser Dichtung in Wahrheit doch ganz nahe geblieben. Man kann es vielleicht einen sinnvollen Zufall nennen, daß dieses Werk, das schon vor einem Jahrzehnt entstand,

so lange als Buch verborgen gelebt hat, und daß es erst heute auf einer Bühne gespielt wird. Denn diese Dichtung ist gerade im gegenwärtigen Augenblick auf eine besonders tiefe Art aktuell geworden, und nicht nur im Stofflichen aktuell, was gleichgültig wäre, sondern aktuell vor allem für die Verfassung der menschlichen Seele in dieser Zeit. Gerade um jenes Erwachen des Menschen, von dem die Rede war, um das Erwachen Gottes im Menschen, geht es in diesem Schauspiel. Die „Wupper" ist kein „soziales" Stück, wenigstens nicht im geläufigen Sinne sozial, denn sie handelt nicht von einzelnen Zuständen, die zu verbessern, von einzelnen Einrichtungen, die zu beseitigen wären, sondern sie handelt nur von der einen, entscheidend falschen, entscheidend gottlosen Einrichtung dieser Welt und nur von dem einen Zustande, der alle Menschen, die höchsten so gut wie die niedersten, heute beherrscht, und aus dem nur ein tiefstes Innewerden, eine tiefste Verwandlung den Menschen erretten kann. Diese Welt ist aufgebaut, ganz sichtbar, ganz wirklich: das Leben der Armen und das der Reichen, — die Dunstzone um Fabriken herum, das Gleichmaß der Arbeit in einer täglichen, herzlosen Fron, der Aufbruch am Morgen, die Rückkehr am Abend, ein ewiger Trott, das Wohnen in schmutzigen Miethäusern, hoch und lieblos hineingebaut in eine Landschaft, deren Schönheit verscheucht ist und kaum mehr ihre Stimme erhebt zwischen dem Geheul der Dampfschlote, dem Rasseln der Walzen und Räder, — und dagegen das Wohnen in Villenbauten, die freundliche Erholung gepflegter Blumengärten mit Springbrunnen, Beeten, mit heimlichen Pavillons, der artige Wandel in Schmuck und in Pflege, aber auch hier eine Einsamkeit, eine frierende Oede, auch hier nur ein freudloser Ablauf von Tagen unter dem Schatten jener Fabrik, des ragenden Zweck-Kolosses, der die Sonne verdunkelt, das Keimen erstickt, das Lebendige drosselt, auch diese begüterten Menschen in Wahrheit ganz arm, — und das Leben hier wie dort nur ein langsames Sterben. Aber dort wie hier, inmitten des Sterbens, regt sich plötzlich der Mensch, und der schlafende Gott wird wach in dem Menschen. Pan bläst seine Flöte, und menschliche Flöten von nah und fern stimmen ein in den Ruf. Aus einem Dachfenster steigt, vom Monde gelockt, ein kleines Arbeitermädchen und wandelt im Hemde über das Dach, langsam zu jenem Flusse hin, der ewig und mild durch die Wiesen rinnt. Zur gleichen Stunde klingt hoch vom Walde das Bundeslied sehnsüchtiger Arbeitsklaven wie ein Hilferuf durch die Nacht. Und auch drüben, im Garten der Reichen, kommt über einen der Menschen die plötzliche Unrast. Er, der früher ein Leutnant war, und der nach dem Tode des Vaters die Leitung der Fabrik nur widerwillig und gegen seine Natur übernahm, besinnt sich plötzlich auf seine Natur und auf das Gesicht, das er einmal getragen hat, auf dieses jungenhaft ungebärdige Antlitz, das Gott ihm schenkte, und das nun so häßlich von einer leblosen Maske verhängt ist. Ein Hellseher kündet ihm Tod: da rennt er davon aus dem Gefängnis von Haus und Garten und stürzt sich kopfüber in den Wirbel einer abenteuerlichen Nacht. Der Mensch ist erwacht, und er sucht den Weg zum Paradiese zurück. Und auch dieses Paradies ist aufgebaut, mitten in diesem Schauspiel. Es trägt die Form eines Karussells: da stehen in doppeltem Kreis die bunten hölzernen Tiere, und da wohnt wie im Garten Eden das Wilde und das Zahme einträchtig beisammen, der Leopard bei dem Lamm, das Reh bei dem Tiger, der Löwe beim Pferd. Auf den Leoparden setzt sich nun jenes Arbeitermädchen und auf das Lamm der Fabrikherr, und da wirbeln sie nun, zwei ausgelassene Kinder, lachend herum in dem wunschlosen Glück dieses Kreisels. Ja, da erwacht nun der Mensch, der paradiesische Mensch, das große Kind im Manne, von dem uns Nietzsche gesprochen hat, und das so spielerisch-glückhaft ist wie ein junger Gott. Und dieses Kind, Heinrich, das Kind, wird nun seines Glückes bewußt und erkennt mit einem Schlage die furchtbare Glücklosigkeit jenes Daseins, das er bis heute geführt hat, seine Erbärmlichkeit, seine Verödung, seine herzlose, fressende Niedertracht. Und er bäumt sich dagegen, er rebelliert, er sagt ihm den offenen Krieg an. Denn dieses Dasein ist plötzlich, ein schleichender Feind, ihm vor Augen: mitten im Paradies steht plötzlich Doktor von Simon, Fabrikinspektor und Syndikus, ein vornehmer Herr, der mancherlei „shocking" findet und mancherlei anderes „nicht fair". Und wider ihn, den Menschen der Zeit, den Beherrscher der Zeit, den modernen, manierlichen Streber, der, seines Triumphes gewiß, schon lange im Hintergrund lauert, erwacht nun in Heinrich der Haß; und jetzt, da er wieder ein Kind ist, der Leutnant von einst, der große, kampflustige Junge, begehrt er auf, dieser Junge, und wirft seine Wut dem anderen in die lorgnettentragende Fratze. Sie stehen in diesem Augenblick ganz sichtbar gegen einander, das Menschengesicht und die Fratze der Zeit; und es geschieht, daß all jene anderen Menschen, die hier zum Jahrmarkt versammelt sind, die Sklaven der Zeit, die Färber und Weber, die Fronknechte der Fabrik, daß sie alle nun heiß und bedingungslos zu dem Menschen stehen, zu Heinrich dem Kinde, dem Ebenbild Gottes, und seinem Kampfrufe folgen, seinem Kommando wider die Fratze der Zeit; sie alle sind plötzlich zu Kindern geworden, zu lustig gehorsamen Knaben, denen im

Spiel des Krieges ein Knabe befiehlt. Aber das Spiel wird gefährlich, — und da bebt die Lorgnette; die Fratze wird bleich, der manierliche Syndikus flüchtet. Pans Flöte, sein wildes Konzert, hat die Schlacht gewonnen, und auf eine nächtliche Stunde nahm das Paradies Besitz von der Erde . . . Aber, nun ja: es war doch am Ende kein Paradies, es war nur ein Karussell! Und nicht Gott hat darüber gewaltet, sondern die List einer gaukelnden Unternehmerin, die sich aus dem Geschlechtstrieb der Erdenbewohner ein kupplerisches Geschäft macht. Und so muß der paradiesische Rausch dieser Stunde verfliegen: Heinrich geht in den Tod, nachdem er sein Lieschen verführt hat, und Lieschen, das Arbeitermädchen, kommt in die Hölle der Zwangserziehung. Ich möchte hier sagen, daß die Gestalt dieses Kindes von einer besonderen, rührenden Schönheit ist, und daß ich in den Dichtungen, die mir bekannt sind, im Augenblick gar nichts weiß, was ich damit vergleichen könnte. Dieses Mädchen, das eben dabei ist, ein Weib zu werden, und dessen mißbrauchte Jugend im Strudel verfrühter Lohnarbeit schon so vieles zu kennen und zu wissen bekam, ist doch von einer ganz seltsamen Reinheit, von einer tiefen, anfänglichen Unschuld, die alles noch neben einander sieht, und alles gleichmäßig empfängt, wie ein Kind seine Spielsachen dankbar und wahllos empfängt. Das Gute ist ihm noch nicht vom Schlechten getrennt, sie stiehlt dem Bruder die Tabakspfeife, um sie dem Großvater schenken zu können, und solcher Züge giebt es noch mehr in der Dichtung. Sehr zart, mit spürender Hand ist dann doch gezeigt, wie der Trieb zum Guten in diesem Kinde Macht gewinnt, wie immer ein plötzlicher Schauer von Glück sie durchfährt, wenn Eduard sie besuchen kommt, der schwindsüchtige Gottesmann, der ihr Bilder bringt. Wundervoll ist diese Szene, in der die beiden beisammensitzen, auch wieder zwei Kinder, denn auch dieser Eduard ist ja ein Kind, wenn auch ein anderes als der Fabrikherr, sein Bruder — ein gläubiges Kind, das noch gar nicht viel sieht von der rechnenden Bosheit ringsum, noch gar nicht erkannt hat, wie weit und häßlich der Mensch dieser Erde entfernt steht von Gott.

Nur einen der vielen Abläufe des Schauspiels habe ich damit zu zeigen versucht. Der gleiche Vorgang des panischen Erwachens und des panischen Sterbens ist überall sichtbar in diesem Stück. Die große Tragödie der Vitalität wird in immer neuen, wechselnden Formen lebendig gemacht, und es ist kaum möglich, all die vielfachen Variationen, die tausend geheimen Beziehungen aufzudecken, deren die Dichtung voll ist. Was auf reine und tragische Art zwischen Heinrich und Lieschen vor sich geht, das vollzieht sich minder rein und weniger tragisch zwischen Marta und Karl, der reichen jungen Dame und dem aufstrebenden Sohn der geknechteten Klasse. Marta geht nicht, wie Lieschen, im Hemd durch den Mond, aber sie läßt sich ohne das Hemd in verschlossener Kammer von einer Freundin photographieren, und ein geheimer, ihr selbst verächtlicher Trieb drängt sie aus ihrem behüteten Dasein zu der gesunden, animalischen Kraft jenes „Proletariers“ hin. Die Vitalität hat hier einen Zug von Verstecktem, Verbotenem, Unpassendem, sie ist etwas irgendwie Unreines und Verderbtes. Und auch bei Karl trägt sie den nämlichen Zug. Dieser Theologiebeflissene, der das Wort Gottes predigen will, und im Grunde doch nur an seine „Karriere“ denkt, der die Sünde haßt, weil er neidisch ist auf den Sünder, er drängt aus den Niederungen seiner Geburt mit einem sehr unreinen Streben empor, mit einem neidischen, geilen Blick auf die Wohlhabenheit jener Villen; die Sprache, mit der er sich über das „Volk“ zu erheben glaubt, ist ganz und gar schon die Sprache, die auch dort in den Villen gesprochen wird, diese blutarme, allen Dingen entfremdete, ganz unwirkliche Sprache, — und wenn er etwa sagt: „Sucht euch Arbeit, dann vergehen euch die Schrullen!“ oder: „Ich stehe mit all den Leuten kaum auf Grußfuß“, so ist es schon ganz der Jargon des Herrn Bruno von Simon, den wir da hören. Dieser häßliche Zug aber, — dieses geile und neidische Strebertum prägt sich dann auch in seinem Begehren zu Marta aus, zu der schönen, gepflegten Dame, die er heiraten will, und es ist nicht ohne Bedeutung, daß Heinrich, bevor er sein Lieschen verführt, ein Gespräch mit dem gläsernen Amadeus hatte, dem ehrlichen Hellseher, — Karl dagegen, bevor er die Hand des Fräuleins Marta erbittet, mit Mutter Pius geredet hat, der kartenlegenden, lügenden „Wahrsagerin“. Auch diese Vitalitäten, von vornherein hoffnungslos, werden erstickt. Marta Sonntag wird Frau von Simon, und Karl, der Zurückgewiesene, stürzt sich kopfüber in Trunk und Verfall. Man weiß nicht, welches der Schicksale trostloser endet.

Nicht von allem, von jeder Einzelheit kann hier geredet werden. Man möge nachdenken über das Schicksal des greisen Pius, den das Alter wieder zum Kinde gemacht hat, und über den langen, traurigen Blick, mit dem er am Ende des vierten Aktes dem flüchtenden Lieschen wie etwas Verlorenem nachsieht. Man denke auch über Frau Sonntag nach, die Besitzerin der Fabrik, über ihre Liebe zu

dem vom Tode gezeichneten Sohn und über die rechnende Kälte, mit der sie dem großen Moloch zuliebe die lebenprangende Tochter an einen Schleicher verhandelt; man sehe dann diese Entzweiung mit dem geliebten Sohn und sehe am Ende den letzten Gang, den sie tut, einen Bußgang, zum Sohne zurück. Und besonders genau muß man achten auf den begleitenden Chor dieser drei Herumtreiber, der Ausgestoßenen, für die kein Raum ist in der Welt, keine Möglichkeit einer Entfaltung, denn ihre Naturen sind furchtbar allein und irgendwie ganz ins Steile gereckt. Kein Raum für die lange Anna, das Weib, das ein Versehn des Schöpfers zum Manne gemacht hat. Kein Raum für den gläsernen Amadeus, dessen Herz mitleidend, das Herz eines Dichters, zusammenschlägt mit allem Leide der Erde, und der, von jeglichem Schicksale voll, eines eigenen, einzelnen Schicksals entbehrt. Und gar kein Raum für den Pendelfrederich, den bösen Einäugigen, der die Liebe nur in ihrer einsamsten Form, als Selbstentblößung und Selbstbefriedigung, kennt, der endgültig schon auf alle Verbindung verzichtet hat, und dessen Rede nur noch ein grausiges Murmeln zwischen den Lippen ist, für keinen bestimmt als ihn selbst. So wandeln die Drei durch das Stück, Sinnbilder des Geschehens, Symbole einer verstiegenen Vitalität, die nirgendwo Antwort findet und nirgendwo Nahrung in dieser Welt, und die so am Ende immer aufs Neue zurückfallen muß in die Ewigkeit ihres Alleinseins.

Alle Flöten sind stumm geworden am Ende. Der trauernde Pan legt sich sterben. Ueber der neu entgötterten Welt triumphieren als Sieger die zwei, die „auf der Höhe der Zeit" stehen und, jedes auf seine Art, die Menschen zu „nehmen" wußten: der Teufel von Simon, die Teufelin Pius. Aber vorbei an den Trümmern, gesenkten Hauptes, in maßloser Trauer, wandelt nun jener schwindsüchtige Gläubige, dem furchtbar am Ende die Kinderaugen geöffnet sind für die Erkenntnis, daß Gott nicht mehr lebt und kein Abglanz des Paradieses mehr die entstellte Erde bescheint. Ein Einfall, der ganz von dem großen Genius dieser Dichterin zeugt, läßt zuletzt diesen Menschen an der Brust des Einäugigen ruhen. Da sind dann die beiden „Todesvögel" beisammen, die beiden einsamsten Gestalten dieser Tragödie vom sterbenden Pan.

Ich habe gewiß nicht alles gesagt, was zu sagen wäre. Das Werk ist wie kontrapunktisch, von einer bunten und reichen Thematik, es hat eine Fülle kleiner und großer Motive, die alle einander irgendwie ähneln und jedes zum andren in einer vielfachen Beziehung stehen. Es ist „symphonisch gebaut", um ein Wort zu wählen, das Kerr vor Jahren von Hauptmanns Geyer gebraucht hat, und das auch für diese im Ausmaß kleinere Dichtung gilt. Und es ist nicht etwa, wie man beim ersten Anblick wohl meinen möchte, ein loses Gefüge planlos gereihter Szenen und Bilder, sondern es ist ganz zielvoll gefügt, über einem sehr klaren, wenn auch tief liegenden, schwer zu erkennenden Plan. Es birgt eine volle und runde Welt, einen Mikrokosmos, der sich durchaus nur in sich selbst bewegt und zurückbewegt; nichts ist darin, was nicht hineingehörte, und nichts fällt heraus. Und eben dies gibt dem Werk die ergreifende Gültigkeit und den Abläufen seines Geschehens das Zwingende einer ewigen Wiederkunft.

Das ganz Suggestive des Werkes aber, seine dichterische Substanz, ist gegeben in seiner Sprache. Das kann auch nicht anders sein, denn eben darin offenbart sich der Dichter, daß er die Sprache und jedes ihrer Worte immer wieder ganz neu und ursprünglich in sich erlebt, kaum anders als jedes Kind, wenn es sprechen lernt. Und so ist die Sprache in dieser Dichtung, so klingen ihre Worte, bekannte, geläufige Worte, die doch plötzlich ganz neu sind, als hätte sie niemand zuvor gebraucht, und jedes Wort trägt ein Auge und schlägt es auf, und überall öffnen sich Blumen und zeigen erst jetzt ihre ganze verborgene Schönheit. Denn die Sprache der Zeit, die Sprache des Umgangs und der Geschäfte, ist nur ein Gewirr von leeren, blank gescheuerten Worten, sie hat schon alle Beziehungen zum Lebendigen, zu dem Wesen der Dinge verloren, und wo sie bildhaft ist, da denkt man nicht mehr an das Bild. Aber die Worte, die diese Dichterin spricht, sind noch ganz fest, in brennender Liebe, den Dingen verschwistert und steigen wie atmende Pflanzen tief aus der Erde empor. Die Mutter legt dem kranken Sohn ein Tuch um die Füße, und er sagt zu ihr: „Wenn ich mal oben im Himmel bin, wirst du abends heraufkommen und das große Sternenfenster schließen, Mütterchen." Aber ich will nicht weiter nach Beispielen suchen, denn solche Worte stehen nicht einzeln nur hier und da, sie sind überall, sie füllen das ganze Stück mit einer schweren und süßen Fracht. Und ein Triumph dieser Sprache ist es, wenn zwischendurch, wie Fremdkörper, diese anderen Worte gebraucht werden, diese häßlichen Worte der Zeit, das „fair", der „Grußfuß", die „Schrulle", und wenn solche Worte dann vollkommen lächerlich klingen und die horchende Menge schaudernd erkennt, daß diese Sprache, die sie doch selbst tagtäglich im Munde führt, eine unwirkliche, leblose Sprache ist und nur die Sprache der Dichterin eine Sprache lebendiger Wirklichkeit.

Ist dieses Werk nun ein Drama, das große und neue Drama, auf das wir warten, und das diese Zeit, gerade diese, doch einmal hervorbringen muß? Ich will die Frage nur stellen, ich traue mich nicht, sie zu lösen. Ganz vorsichtig sei bemerkt, daß der Dichtung zum Drama vielleicht ein wenig das Dynamische fehlt, der pulsende Rhythmus gespürter, wirkender Kräfte. Vielleicht ist das Ganze um einige Grade zu apollinisch geraten, zu sehr als Bild und Gestalt, zu wenig als Drang und Gewalt. Epische Elemente wiegen vor, und mancherlei Schönes und Wichtiges ist nur in Regiebemerkungen sichtbar geworden und geht auf der Bühne verloren. Aber das ist nur grundsätzlich gesagt und nicht als Einwand gegen die Dichtung. Denn diese Dichtung darf aller Einwände spotten, sie steht, wie alles Gewachsene, frei und hell in der Sonne, ein Ding von Schönheit, eine atmende, Licht und Wärme verbreitende Schöpfung des im Dichter lebendigen Gottes.

Gedichte

Von Else Lasker-Schüler

Gebet

Ich suche allerlanden eine Stadt,
Die einen Engel vor der Pforte hat.
Ich trage seinen großen Flügel
Gebrochen schwer am Schulterblatt
Und in der Stirne seinen Stern als Siegel.

Und wandle immer in die Nacht . . .
— Ich habe Liebe in die Welt gebracht! —
Daß blau zu blühen jedes Herz vermag,
Und hab ein Leben müde mich gewacht
In Gott gehüllt den dunklen Atemschlag.

O Gott, schließ um mich deinen Mantel fest;
Ich weiß, ich bin im Kugelglas der Rest,
Und wenn der letzte Mensch die Welt vergießt,
Du mich nicht wieder aus der Allmacht läßt
Und sich ein neuer Erdball um mich schließt.

David und Jonatan

O Jonatan, ich blasse hin in deinem Schoß,
Mein Herz fällt feierlich in dunklen Falten.
In meiner Schläfe pflege du den Mond,
Des Sternes Gold sollst du erhalten;
Du bist mein Himmel mein, du Liebgenoß.

Ich hab so säumerisch die kühle Welt
Fern immer nur im Bach geschaut,
Doch nun, da sie aus meinem Auge fällt,
Von deiner Liebe aufgetaut,
O Jonatan, nimm du die königliche Träne,
Sie schimmert weich und reich wie eine Braut.

O Jonatan, du Blut der süßen Feige,
Duftendes Gehang an meinem Zweige,
Du Ring in meiner Lippe Haut,
Durch den ich immer neu und scheu mich sehne.

Der Hirte

Der Hirte träumt auf seinem Wiesenhügel,
Und in Palazzo ruhen Dogenhände wie die Flügel
Der teppichbuntgestickten Engelin
Im Maschenreiche Farbenspiele grün.

Und für den Dogen blüht der Hirte nur
Und seine Schafherzgarbe schmückt das weiße Haus
Viel manniginniger als alle Blumen auf der Flur,
Denn immer hauchte er sein Leben aus.

Und sitzt Paolo wie St. Marcus auf dem Thron
— Im Regenbogen lächelt süß der Friede —
Goldtönen die Apostel auf der Sonnenuhr
Und seine Stadt schwimmt fern auf seinem Liede . . .

Die Wolle seiner Herden kräuselte sich schon
Und lächelnd trieb der Knabe sie zur Schur
Und zungenredete vor seiner sanften Prozession.

Ein Lied

Hinter meinen Augen stehen Wasser,
Die muß ich alle weinen.

Immer möcht ich auffliegen,
Mit den Zugvögeln fort;

Buntatmen mit den Winden
In der großen Luft.

O ich bin so traurig — — —
Das Gesicht im Mond weiß es.

Drum ist viel samtne Andacht
Und nahender Frühmorgen um mich.

Als an deinem steinernen Herzen
Meine Flügel brachen,

Fielen die Amseln wie Trauerrosen
Hoch vom blauen Gebüsch.

Alles verhaltene Gezwitscher
Will wieder jubeln

Und ich möchte auffliegen
Mit den Zugvögeln fort.

Stilisieren

Noch ein Wort zur Wupper-Aufführung

Die Aufführung der „Wupper" hat die Diskussion über Stilprobleme angeschnitten, zu deren Klärung mit beizutragen sich der Regisseur der Vorstellung verpflichtet fühlt. In einer kurzen Notiz, die vor der Aufführung geschrieben wurde,[1]) bekannte ich unsere Absicht, den Stil der Darstellung (Darstellung im weitesten Sinne des Wortes, der nicht nur den Schauspieler, sondern auch seine Maske und sein Kostüm, die dekorative Umwelt, die Musik, das Prinzip der Beleuchtung, die Art der Verwandlungen meint) einzig vom Stil der dargestellten Dichtung bestimmen zu lassen. Diese Dichtung aber ist phantastisch und naturalistisch zugleich; es galt also einen Weg zu finden, der dem — stärkeren — phantastischen Element Raum zur Entfaltung gab, ohne deshalb dem naturalistischen seinen Platz zu verwehren. Wie aber konnte dies auf dem Theater ohne wirklichen Stilbruch geschehen? Wir nahmen uns vor, bei diesem Schritt auf unbetretenes Gebiet alles sorgfältig zu erwägen und abzuwägen — um zuletzt doch blindlings, wenn auch nicht ohne Selbstkontrolle, dem deutlich sprechenden Gefühl in unserer Brust zu folgen.

Im Dekorativen — und damit verbunden in der Beleuchtung — war, das schien uns von vornherein klar, ein Wechsel des Stils nicht möglich. Es ist undenkbar, auf das Bild einer Fabrik-Vorstadt, das nur auf Linien, Flächen und Farben gestellt ist, etwa einen „natürlichen", plastischen Garten folgen zu lassen, weil die Vorgänge dieses Aktes eine Spur naturalistischer gesehen sind, als die Vorgänge des vorigen. Wenn beim Bilde eines expressionistischen Gartens und Zimmers die Widerstände, die der unvorbereitete, an eine solche Behandlung der Szene noch nicht gewöhnte Zuschauer in sich zu überwinden hat, stärker sind als bei ähnlichen Bildern, die eine Vorstadtstraße oder einen Jahrmarktsplatz vorstellen, so kommt das nur daher, weil Vorstadtstraße und Jahrmarktsplatz auch in der ge-

[1]) Siehe Heft 3, Jahrgang II dieser Zeitschrift.

wohnten „naturalistischen“ Darstellung durch ihr Sujet phantastischer, also der neuen Form näher wirken als Garten und Zimmer.

Auch die Musik wurde konsequent auf das Phantastische gestellt. Einzelne haben die innere Notwendigkeit für eine Musik überhaupt bestritten; sie empfanden nicht die Sehnsucht dieser leidenden Wupper-Welt, sich durch Musik beruhigen und erlösen zu lassen. Durch ihr Vorhandensein also stand die Musik schon auf der phantastischen Seite. Sie hatte die Aufgabe: den Zuschauer einzustimmen, das Unwirkliche von vornherein zu betonen, gewisse Vorgänge in eine erhöht-phantastische Sphäre zu heben, endlich das zarte Gespinst der Szenen zu verbinden, indem sie, die dunklen Verwandlungen füllend, die Motive zusammenflocht. Diese expressionistisch orientierte Musik benutzt, das braucht kaum erwähnt zu werden, — ebenso wie die verwandte szenische Malerei Bäume, Häuser, Tische, Laternen, bunte Wolkenbilder — die Motive des täglichen Lebens: Klavierspiel aus einem vornehmen Haus, Fabriksirenen, das Heulen des Windes; nur gebraucht sie sie nicht zum Zweck einer veristischen Verstärkung, sondern, verändert, zur Steigerung des Phantastischen, hier einzig Entscheidenden, Essenziellen.

Nach dekorativer Umwelt und musikalischer Begleitung als Drittes, Entscheidendes: der Mensch. Er, um den auf der Bühne letzten Endes alles kreist, ist das Naturalistischste und Stilisierteste zugleich. In der Stellung des Wortes, in der Behandlung des Redeablaufs gab es für uns nur ein Gesetz: dem deutlich vorgezeichneten Sprachrhythmus des Dichters so nah als möglich zu kommen. Im Kostüm und in der Bewegung wurden die drei ganz unrealistisch gedachten Figuren des Pendelfrederech, der Langen Anna und des Amadeus mit dem gläsernen Herzen ebenso aber das Heer der Färber, Arbeiter, Zuhälter, Dirnen, Herumtreiber, Jahrmarktsleute, unter Benutzung ihres eigenartigen Aussehens in der Wirklichkeit, so phantastisch als möglich behandelt, einen immerhin betonten phantastischen Einschlag erhielt auch Kleidung und Gebaren der Proletarierfamilie, während Anzug und Haltung der Fabrikbesitzerfamilie nur durch die Einfarbigkeit jeder Figur eine leichte Stilisierung bekam — weiter glaubten wir hier, in den naturalistischsten Partien des Dramas, nicht gehen zu brauchen, da uns bei einer Probe, die zufälligerweise in der fast fertigen Dekoration stattgefunden hatte, aufgefallen war, wie merkwürdig stark stilisiert an sich menschliche Gestalt und heutiges Kleid wirken. Genau parallel dem Kostüm geschah die Behandlung der Maske: auch hier die stärkste Stilisierung bei den phantastischen Figuren und bei der breiten bunten Masse, eine gemäßigte bei den handelnden Figuren der Vorstadt, eine nur schwach angedeutete bei den Vornehmen.

Ein besonderer Rhythmus von Hebungen und Senkungen schwebte uns für das Ganze vor. Dunkle Verwandlungen verbinden Akt mit Akt. Das immer wieder seltsame, kaum wahrnehmbare Vorbeigleiten leise schwankender Dekorationswände, das dumpfe Rollen der Drehscheibe, überdeckt fast von der begleitenden bindenden Musik, schien uns, wie selten, in den Stil dieses phantastischen Stückes zu passen. Vorhangfall, erleuchtetes Zuschauerhaus hätten für unser Gefühl das Durchklingen der Stimmung verhindert, erkältend gewirkt und die leicht gesponnenen Fäden zerrissen. Nur nach dem Jahrmarkt, der, wie ein Symbol für das Verworrene des Lebens, in der Mitte des Werkes steht, ist eine stärkere Zäsur spürbar; hier fällt, ein einziges Mal, der Vorhang. —

Ein paar Beurteiler der Vorstellung haben uns den Vorwurf gemacht, den Stil nicht konsequent genug eingehalten zu haben, indem wir etwa einen Menschen im Alltagsanzug vor eine stilisierte Dekoration stellten. Ich glaube mit der Aufzeigung unserer Absichten ihre Argumente entkräftet zu haben. Zumindest werden sie nun wohl aber nicht mehr der Meinung sein, daß wir Fehler aus Gedankenlosigkeit begingen. Das Neue und Fremde wird, wenn es auftaucht, immer zuerst einmal verschieden gesehen und verschieden beurteilt. Wir alle, die wir die Entwicklung wollen, dürfen uns nicht allzu sehr auf festgelegte Begriffe stützen. Vielleicht sind sich Alltagskleid und stilisierte Dekoration nicht gar so fern, als es auf den ersten Blick dem scheinen mag, der sich auf den einmal feststehenden, leicht handlichen Begriff verläßt, statt die Dinge jedesmal von neuem mit frischen unbefangenen Augen anzusehen. Der Darstellungsstil auf dem Theater, das muß immer wieder gesagt werden, darf seine Wurzeln nirgends anders haben als im Drama. Hier liegt seine Erklärung und seine Rechtfertigung; hier und in keiner Theorie. Und stillos ist eine Aufführung nur dann, wenn sie den besonderen Stil des besonderen Dramas nicht treu wiedergibt.

Heinz Herald

Das englische Theater

Von Hermann Levy

Der Tiefstand des englischen Theaters ist eine Tatsache, die kontinentale Besucher des Inselreichs seit langem als eine ausgeprägte Eigentümlichkeit empfunden und literarische Engländer selbst häufig genug auf das eindringlichste beklagt haben. Schon Friedrich von Raumer widmet in seiner Reisebeschreibung vom Jahre 1835 dem Niedergang des englischen Theaters ein ganzes Kapitel, zu dessen Beginn er schreibt: „Fast über alle Dinge der Welt findet man in England wenigstens zwei Meinungen, nur darüber scheinen alle einstimmig zu sein: mit ihrem Theater ist es seit Jahren rückwärts gegangen und geht noch rückwärts." Es wird von Raumer ein parlamentarischer Bericht jener Zeit namhaft gemacht, in dem die Ursachen dieses Rückgangs untersucht werden. Resultat: die angebliche „Unsittlichkeit" vieler Stücke, die abstoßend auf gute Kreise wirke, religiös-puritanische Vorurteile gegen die Bühne, mangelnde Unterstützung seitens des Staates, andere Ablenkungen usw. Aber Raumer sieht in diesen und andern Gründen die Frage nicht erschöpft, und in durchaus richtigem Fühlen schreibt er: „Das Uebergewicht einer nur auf das Praktische und die reale Seite des Lebens hingerichteten Tätigkeit kann in England der Dichtkunst nicht förderlich sein, und am wenigsten der dramatischen . . ." In der Tat Raumer war auf dem richtigen Wege, wenn er die soziologische Struktur des englischen Volkscharakters als die tiefer liegende Erklärung der dramatischen Dekadenz angab.

Man mag der englischen Northcliffe-Presse, die in ihren fast 50 Zeitungen England mit einem immer fließenden Strom von Scheinwahrheiten überzieht, Vorwürfe über Vorwürfe machen, — sie ist doch im Grunde nur das Ergebnis des Resonanzbodens, den ihr Begründer vorfand und auszunutzen verstand. In Deutschland würden noch erheblich zahlreichere Millionen an Aufwand und Reklame und Sensation nicht den „Erfolg" der Popularität gewonnen haben, noch ihrem Besitzer die immer neuen Millionen eingebracht haben, wie es bei der „Daily Mail" und andern Blättern der Fall war. Das dies geschehen konnte, lag an dem minderwertigen Urteilsniveau der Leser, des Publikums, das jene Literatur tagtäglich mit neuem Eifer verschliigt. Und wenn heute in den Dutzenden von Londoner Theatern so gut wie ausschließlich Komödien eines leichten, aber immerhin nicht stets reizlosen Gesellschaftsgenres die Regel bilden, wenn die Operette, teils echt-englischen Gepräges, teils an die Pariser Revue sich anlehnend, fast den ganzen Rest der Theater füllt und schließlich nur ein Ueberbleibsel von zwei, höchstens drei Häusern für „ernstere" Stücke verbleibt, wenn Shakespeare unter Tree so völlig mit obligater Musik durchsetzt wurde, daß fast ein Melodrama entstand, wenn Bernard Shaw und ein kleiner Kreis um ihn im „Little Theatre" (schon der Name ist für England außergewöhnlich intim) regelmäßig nur ein kleines Publikum unenglischen Aussehens mit stark professoralem Habitus fand, wenn Ibsen und Björnson, von Strindberg gar nicht zu reden, sich in England verborgen halten müssen (von einigen wenigen Ausnahmen wie der stark aufgezäumten Aufführung der „Nordischen Heerfahrt" und der „Nora" mit dem umgefaßten Versöhnungsschluß abgesehen), so ist es auch hier der Renonanzboden, der so völlig fehlt, daß nichts andres als eben dieses erblühen kann. Und da das Theater zu den kostspieligsten Künsten gehört, so bleibt selbst dem besten Führerwillen einiger oppositioneller Geister nach oft gemachten kurzen Versuchen nichts andres übrig, als an der Konkurrenz der andern zu zerschellen oder sich ihrem Tenor anzupassen.

Jener eigentümliche Resonanzboden des englischen Theatergeistes findet aber nicht seine restlose Erklärung in den Schlagworten vom Materialismus der Massen, dem ausschließlichen Streben nach Reichtum und der hierdurch hervorgerufenen Abkehrung von der inneren Beschaulichkeit und persönlichen Vertiefung. Reichtum, besonders in traditioneller Gebundenheit, brauchte nicht jene Negative der Theaterkultur hervorzurufen; grade der alteingesessene Reichtum Englands und die „leasure claß", deren es in keinem andern Lande ihresgleichen gibt, hätten unter andern Bedingungen das Salz einer bedeutenden Theaterepoche sein können. Und niemand wird andrerseits behaupten können, daß dem Volke eines Shakespeare, Milton, Byron oder Sheridan das Talent oder die persönliche Fähigkeit Auserlesener hätte zu fehlen brauchen. So müssen die Ursachen tiefer liegen.

Nicht der Kapitalismus als solcher hat eine englische Theaterkultur verhindert, wohl aber die Eigenart des spezifisch englischen Kapitalismus. Träger desselben ist nicht eine Medicaer-Klasse, nicht ein plutokratisches Grandentum gewesen, sondern seit dessen ersten modernen Beginn in Cromwells Zeiten eine breite Mittelschicht bürgerlicher Struktur. England ist soziologisch das Land der kapitalistischen Mittelklasse, die sich mit einem gewaltigen sozialen und politischen Einfluß zwischen die Masse der arbeitenden Proletarier und einem kleinen Haufen von Gentry und sonstiger Aristokratie einschiebt. Nicht um einen Mittelstand im deutschen Sinne handelt es sich hierbei, nämlich um einzelne „Stände" von Handwerkern, Bauern und Kleinkaufleuten mit traditional gerichteten Idealen und altdeutscher Kulturstrebsamkeit bei gleichbleibendem Auskommen, nicht um jene ferner bei uns vorhandenen Mittelschichten der Oberlehrer und Kleinbeamten, der Akademiker und der freien Berufe, sondern um diejenige breite Klasse, um derentwillen man schon im 18. Jahrhundert von der „Nation of Shopkeepers" sprach, um eine Mittelklasse, die nicht in viele soziologisch individualisierte Einzelgruppen zerfällt, mit besonderen „Kreisen", „Milieus", Richtungen usw., sondern die grade durch ihre Eintönigkeit sowohl der Art der wirtschaftlichen Betätigung wie des sozialen Habitus sich von dem aus früheren Wirtschaftsepochen übriggebliebenen Mittelstande kontinentaler Länder unterscheidet. Es ist die Klasse jener Abertausenden, die tagtäglich zu gleicher Stunde und zu fast gleichem Geschäfte ihren Weg in die City Londons oder sonstiger englischer Großstädte antreten, um am Abend in den wieder gedrängten Zügen, die Pfeife im Mund, das Fünfpfennigblatt vor dem Gesicht, die Reise in die eintönigen Häuserreihen der Vorstädte zurückzufahren, unentrinnbare Mechanismen des großen kapitalistischen Rades der Bureaus und Kontore. Kluge Engländer, denen die Selbsterkenntnis nicht fehlt, haben nie anders von diesen Schichten als den „Philistern" gesprochen, wie z. B. Mathew Arnold, der Dichter und Politiker, in seinen mannigfachen Schriften der siebziger Jahre, und neuerdings in seiner 1909 veröffentlichten, berühmt gewordenen Schrift der Abgeordnete Masterman (The Condition of England). Ob sie nun „Philister" wie bei Wilde und Arnold oder „Suburbans" (Vorstädter) wie bei Masterman heißen, immer ist die Kritiködie, in jenen Worten liegt die gleiche: „Sie sind das besondere Erzeugnis Englands und Amerikas, der Nationen, die hervorragend an der Steigerung des Reichtums mitgewirkt haben; sie leben ein Leben der „Sicherheit", ein Leben der sitzenden Beschäftigung, ein Leben voll von „Verantwortung", und diese drei Eigenschaften charakterisieren sie vollständig. . . . Man höre auf die Unterhaltung in einem Zweiter-Klasse-Wagen eines Vorortzuges oder prüfe die Literatur und die Zeitungen, die besonders auf diese vorstädtische Klasse und Geistesrichtung zugeschnitten ist, und man wird in der Regel endlose Berichte über den „König", seinen Hof und die Ereignisse der sogenannten „Gesellschaft" finden, persönliche Mitteilungen, Beschreibungen der Kleidung, des Lächelns und der Manieren, eine Vision des Lebens, in der das Heroische mit dem Trivialen wechselt, aber in der eine Scheidung oder ein Urteil darüber, was nun trivial, was heroisch ist, fehlt." In dieser Auffassung steht Masterman nicht allein da. Es ist unschwer zu erkennen, welche Instinkte diese „Bourgeoisie" dem Theater entgegenbringt.

Nicht nur dieser spießbürgerliche Stumpfsinn erklärt das mangelnde Interesse breiter englischer Volksschichten an einem ernsten, mit künstlerischen Zielen ausgerüsteten Theaterleben. Es liegt in diesem Habitus des englischen Klein- und Mittelkapitalismus ein System, eine gewollte Richtung. Jene breite Schicht der Bevölkerung, der anzugehören das fortwährende Bestreben der unteren proletarischen Schichten in dem Lande des Nicht-Sozialismus bildet, während sie selbst ihre Eigentümlichkeiten noch lange hinaus auf ihr entronnene Generationen einer „höheren gesellschaftlichen Stufe" überträgt, jene Schicht also, die nach unten und nach oben von weiten Aglomeraten umgeben ist, ging hervor aus der calvinistisch-puritanischen Lebensauffassung und umspannte schließlich alle jene Sekten wie Quäker, Methodisten, Baptisten usw., die in einer ethisch fundierten Lebensführung, stärkster Selbstdisziplin, Erhebung des Arbeitsgedankens, ja des ehrlichen Gewinnes zum Leitstern des Lebensweges ihr Ideal bekannten. Hierdurch wurde eine zweifache Wirkung ausgelöst. Einmal widersprach die künstlerische Betätigung und Hingabe unmittelbar den Sittengesetzen dieser Menschen, die einzig in der Konzentration der menschlichen Kräfte auf den Erwerb „zur Ehre Gottes" und daneben, wenn auch nicht an zweiter Stelle, in der religiösen Ausgestaltung ihres Lebens den sittlichen Endzweck des Daseins der Persönlichkeit erfüllt sahen. Rowntree, der Chronist des Quäkertums, hat in seiner Schrift ausdrücklich betont, daß die Sekten die „schönen Künste entmutigten", und Arnold hat einmal gefragt, ob man sich vorstellen könnte, was Shakespeare oder Virgil in der Gesellschaft der puritanischen Pilgrim-Väter gemacht haben

würden! Der eigentliche Puritanismus war ja zum Teil in direktem Kampfe gegen die „Belustigungen“ englischer Art, wie sie im 17. Jahrhundert bestanden, hervorgegangen. Mit seinen Zielen hatte das Schauspiel, in welcher Form es auch auftrat, nichts gemein.

Aber auch mittelbar wirkten die religiösen Grundanschauungen der englischen Mittelklasse, des Puritanismus, hindernd auf die Entwicklung der Bühne. Wenn Arbeit und Gottesdienst des Lebens Quintessenz wurde, so wurden alle übrigen Beschäftigungen nur insofern als hiermit vereinbar geduldet, als sie durch Erholung oder notwendiges Ausruhen jenen Zwecken mittelbar dienen mochten. Anständige, achtbare, ehrliche Gesellschaft, leichte, in keiner Weise frivole oder zügellose Geselligkeit, Schaustellungen, die in ihrer Gesinnung und Tendenz nicht über die Moral des religiösen Sittengesetzes hinausgingen, mochten den puritanischen Habitus nicht schädigen. So betrachtete man auch das Theater als eine unter Umständen erfreuliche Funktion des gesellschaftlichen Lebens. Und diese Anschauung des Theaterbesuches im Sinne der notwendigen Zerstreuung, der „recreation“, des nicht verwerflichen „amusement“, ist schließlich auch dem englischen Volke verblieben, nachdem längst die ursprüngliche Bedeutung dieser Auffassung, wie sie aus der religiösen Disziplin und Ethik kam, verblaßt oder zumindest verweltlicht worden war.

Ein englischer Schriftsteller von untergeordneter Bedeutung, T. H. S. Escott, der aber in naivster Weise, als ob es sich um die edelsten Dinge handle, die Sitten seines Landes ausplaudert, hat in dem Buche „England, sein Volk, seine Politik und seine Beschäftigung“ folgende Charakteristik des Theaterbesuches in England gegeben: „Wie man auch über die Aussichten und die Lage des Dramas in England denken mag, es ist jedenfalls eine populäre Einrichtung (!) geworden . . . In London stellt das Theater nicht nur ein gelegentliches Amüsement dar, sondern gradezu eine regelmäßige Beschäftigung. Unter gesellschaftlich ganz verschiedenen Klassen ist der Hauptgedanke eines abendlichen Amüsements: das Theaterstück. Im Osten Londons ist dies der Fall, wo Leute vielfach allabendlich wieder erscheinen, um dasselbe Stück zu sehen. Dasselbe gilt aber für den Westen der Stadt, wo das Theater nicht nur ein Platz ist, um still zu sitzen und zu lachen oder sich zu verwundern, je nachdem nun gerade das Stück mehr dem Komischen oder Tragischen zuneigt, sondern gleichzeitig ist das Theater ein Bummel, ein Platz, in dem man Zigaretten raucht, Freunde trifft, sich unterhält und die Neuigkeiten des Abends erfährt.“ Scott hat recht; was unser Busch als traurigste Satire schrieb, wenn er von den Konzerten spricht, „die auch, man kann es ja nicht leugnen, zum Zwiegespräch sich trefflich eignen“, das ist in England freudig und allgemein anerkannte Tatsache: das Theater ist eine gesellschaftliche Einrichtung, gleich den „dinners“ und „suppers“, ein Mittel mehr, sich zu amüsieren, Theaterpartien einzuladen, um die Eintönigkeit des Salons zu unterbrechen. Ist es ein Wunder, daß man die allzu langen Wagneropern nur als besonderes „Ereignis der Saison“ goutiert, daß man durch besondere Lichteffekte die „Längen“ eines Siegfried zu verkürzen sucht und daß man problematische Stücke vermeidet? Und wer sind jene „Wagnerites“, die Beardsley in einem seiner besten Schwarzweißblätter verewigt hat: Keine Engländer, sondern östliche Eindringlinge des Inselreiches.

Während die heutige so tief im englischen Lebenszweck verankerte soziale Struktur der Engländer ein Theater im deutsch-kontinentalen Sinne unmöglich macht, wirkt der Gegenpol des Puritanismus jenes andere Element des Engländertums, das Kampfziel des Puritanismus war, aber nicht von ihm völlig ausgerottet worden ist, nicht minder nivellierend auf die Entwicklung der Bühne ein. Heine hat in seinen „Reisebildern“ jenen Gegenpol die „frivole“ Tendenz des Angelsachsentums genannt. Man könne beide Tendenzen, die puritanische und die frivole, „täglich in ihrem Zweikampf beobachten“. In der Tat, noch heute ist es so: neben der alles Anstößige vermeidenden Strenge eines das leichte, etwas politisierende Salonstück bevorzugenden Komödienspiels der Londoner Theater finden wir die Musik Hall, finden Drury Lane, finden die Ausgeburt der Tollheit und des Blödsinns, immer freilich unter Vermeidung des Anstößigen oder gar Unanständigen. Dem Geiste der Selbstdisziplin, der bloßen heiteren Erbauung als gesellschaftlicher Funktion tritt der Falstaff-Geist der Engländer, die Tradition des „merry old England“ der Kavaliere und der Pickwickier gegenüber. Hier in den Melodramen oder tollen „musical comedies“ werden die angeborenen derben Instinkte des Inselvolkes befriedigt, hier gibt es Jagden und Schießereien, den „Helden“ (hero) und abgefeimten „Bösewicht“ (the villain), so daß der Fremde in einem Gemisch von „18. Jahrhundert“ und Moritaten zu sitzen scheint, wenn ihn nicht die Kinodramatik in letzter Zeit etwas unverwöhnter in dieser Hinsicht gemacht haben sollte; Wettrennen werden auf die Bühne gebracht, dazwischen Einzelkouplets von beliebten Humoristen über die Politik des Tages oder den

Klatsch der Gesellschaft, Moden werden vorgeführt und am Ende „God save the king" und das übliche supper als Beschluß eines überaus belustigenden Abends.

Neuerdings sind Bewegungen zur Theaterreform in England im Gange. Es ist die Gründung eines Shakespearegedächtnis-Nationaltheaters angeregt worden. Ein anderes Projekt besteht in der Schaffung eines, von dem Verbande englischer Schauspieler, auf genossenschaftlicher Basis zu schaffenden größeren Theaters, mit einem Repertoire-Programm. Im übrigen kommen auch hierbei in England selbst Zweifel an dem Geschmacke des Publikums für ein großzügiges klassisches Theater auf, Zweifel, welche die in diesem Aufsatz niedergelegten Anschauungen bestätigen. So schreibt die Times vom 12. März 1919: „Frühere Versuche, ein Repertoire-Theater in London zu schaffen, sind ein Mißerfolg gewesen, weil, nach Ansicht der Schauspieler selbst, das dargebotene Drama zu wenig Menschen gefallen hat." In diesen Worten liegt das Eingeständnis für die Notwendigkeit des ausschließlichen Zugstückes in England.

Rousseau hat einmal in seinen Briefen an Mr. d'Alençon geschrieben, daß er sich nicht für die Bühne erwärmen könne. Sie sei nur ein Spiegel der Leidenschaften, sei es des oder der Menschen. Man wolle sich aber in einem Spiegel stets besser sehen als man sei; daher fehle der Bühne der erzieherische Wert. Der Zustand der englischen Bühne könnte diese These Rousseaus rechtfertigen. Aber die englische „Bühne" ist eben keine Bühne mehr.

Zur Kunstgeschichte der Theaterdekoration V.

Die Erfindung der Bühne mit veränderlicher Dekoration

Von Paul Zucker

Die Geschichte des Barock zeigt auf allen Gebieten künstlerischer Betätigung einen Zwiespalt des Empfindens, die gekennzeichnet wird durch die Antithese der beiden großen Führer und Pfadfinder: Michelangelo und Palladio. Auch in der Theaterdekoration entwickeln sich zwei ganz entgegengesetzte Darstellungsprinzipien gleichzeitig und nebeneinander. In der Ausgestaltung des Bühnenbildes findet die Spannung zwischen klassizistischen und michelangelesken Tendenzen ihren Ausdruck in der Wahl einer festen oder beweglichen Dekoration. Das Theater mit unveränderlicher Dekoration entspricht vollkommen dem Grundgedanken eines streng systematischen Vitruvianischen Formalismus, — die Wandelbarkeit des Bühnenbildes scheint wieder bedingt aus dem Empfinden des bewegten rauschenden michelangelesken Barock. Beide Typen entwickeln sich genau zur gleichen Zeit zur letzten Klarheit und Eindeutigkeit, nämlich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts.

Der Schöpfung des teatro olimpico mit fester auf die Dauer berechneter Dekoration entspricht auf der anderen Seite die Erfindung der veränderlichen Dekoration, der Telari. Es handelte sich natürlich nicht nur darum, zu jeder Aufführung eine neue Dekoration zu schaffen, — dies war allgemein üblich und erst das teatro olimpico brachte ja die Neuerung der ein für allemal feststehenden Dekoration, — sondern um die Veränderung der Dekoration während einer Aufführung. Wollte man dies erreichen, so war ein Aufbau der Dekoration nach den Angaben Serlio's unmöglich, d. h. man mußte auf die räumliche Wiedrgabe der Dinge verzichten und sich auf ein abgekürztes Verfahren mittels der malerischen Perspektive beschränken. Außerdem mußten die einzelnen Bauwerke, welche auf der Bühne Serlio's doch de facto einzeln dagestanden hatten, in irgend einer Form so zusammengefaßt werden, daß diese Zusammenfassung eben beweglich und veränderbar wurde. Als konstruktives Mittel dieser Vereinfachung wählte man die Projektion des Bühnenbildes auf die sogenannten Telari.

Sicher ist es, daß ihre Erfindung nach den Florentiner Festen der 60er Jahre des 16. Jahrhunderts erfolgte. Wir haben gerade von dieser Zeit so zahlreiche Festberichte, in denen keine Verwandlungen erwähnt werden, daß wir unmöglich annehmen können, die Telari seien bei diesen Gelegenheiten schon verwandt worden. Eine solche Neuerung wäre bestimmt hervorgehoben worden, da noch über ein Jahrhundert hinaus die Schnelligkeit und Pracht der Verwandlungen jedesmal rühmend berichtet wird. Andererseits werden bei den Beschreibungen der berühmten Aufführungen des „Pastor Fido" des Guarini zu Mantua 1598 die Verwandlungen schon als bekannt vorausgesetzt. Wir müssen

also die Erfindung der Telari in die Zeit zwischen 1570 und 1585 (Erstaufführung des „Pastor Fido") verlegen. Daß sie in Florenz gemacht wurde, steht zweifellos fest. Auch spricht nichts gegen die Annahme, daß Buontalenti der Erfinder gewesen ist, wenn auch nichts Bestimmtes darüber überliefert ist. Wir wissen jedoch, daß er das Theaterdekorationswesen in Florenz im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts fast als einziger vollkommen beherrschte.

Bevor wir auf die Konstruktion der Telari eingehen, wollen wir versuchen, nach zeitgenössischen Berichten uns eine Vorstellung ihrer Wirkung zu machen. Für die Bühne, welche der Tragödie und dem heroischen Drama als Schauplatz diente, waren die Verwandlungen nicht notwendig. Das eigentliche Drama hielt in dieser Zeit meistens noch an dem antiken Begriff der Einheit des Ortes fest. Gefordert wurde die Möglichkeit der Verwandlung von der Comedia dell'arte, welche aus der Comedia erudita entstanden, die ihrerseits wieder eine Nachahmung der römischen Komödie war. Ebenso war aus den italienischen Hirten- und Bauernspielen des 16. Jahrhunderts das Schäferspiel entstanden, das in Tasso's „Aminta" und vor allem eben in Guarini's „Pastor Fido" 1585 seinen Höhepunkt erreicht.[1]) Im Verein mit den Intermedien sollten die Comedia dell'arte und das Schäferspiel die Ausgangspunkte der in dieser Zeit entstehenden Oper werden. Und s i e waren es, welche die Veränderlichkeit der Bühnendekoration forderten, wie denn überhaupt allmählich die Geschichte der Bühnendekoration zu einer Geschichte der Dekoration der O p e r wurde.

1598 fand also, nachdem man schon 1585 den „Pastor Fido" des Guarini aufgeführt hatte, in Mantua eine Vorstellung dieses Schäferspieles statt, welche dreimal wiederholt wurde. Die Dekoration, die Verwandlungen und die gesamte Maschinerie stammte von Vianini.[2]) In dekorativer Hinsicht waren auch hier wieder die Intermezzi die Hauptsache. Zu Anfang der Vorstellung sah man die Stadt Mantua mit dem Mincio. Darauf verwandelte sich die Szene und es erschien Arkadien, der Schauplatz des Pastor Fido, mit einer Höhle und einem Tempel. Im ersten Intermezzo waren die elysischen Gefilde in Form von Gärten dargestellt, Goldregen fiel vom Himmel, in einer Wolke auf einem von Pfauen gezogenen Wagen erschien Juno, und am Himmel erblickte man den Regenbogen, auf dem Iris saß. Später öffnete sich die Erde, die Unterwelt zeigte sich als brennende Stadt und Charon setzte mit seiner Barke über den Fluß Lethe. — Im 2. Intermezzo war auf der Bühne das Meer dargestellt, indische Fischer fischten nach Korallen, aber ein Gewitter mit Schneesturm kam und vertrieb sie. Darauf erschien Neptun auf einem von Delphinen gezogenen Muschelwagen sitzend mit seinem Gefolge. Zum Schluß erblickte man ein von Reisenden besetztes Schiff. — Im 3. Intermezzo verwandelte sich die Bühne in eine Gebirgslandschaft, aus der später der Parnaß mit den Musen aufstieg. Im 4. Intermezzo sah man vorn eine Stadt. Der Hintergrund bot ein ganz phantastisches Bild dar: auf der einen Seite „unzählige Provinzen, Reiche und Völker, welche Theater, Triumphbogen und Kolosse zu Ehren der Braut Philipps III. von Spanien errichteten; auf der anderen Seite aber so viele Häfen, Inseln, Städte, Reiche und Völker, daß sie zusammen eine neue Welt bildeten." [3])

Immerhin müssen wir bei dieser Schilderung bedenken, daß die Möglichkeit der Verwandlung durch Telari schon ungefähr 20 Jahre bestand und daß auch die Erstaufführung des „Pastor Fido" 1585 ähnlich, wenn auch vielleicht nicht mit solcher Pracht inszeniert worden sein mag.

Was nun die Konstruktion der Telaribühne anbelangt, so sind wir sehr genau über sie unterrichtet. Ein Schüler des Buontalenti, den wir, — oder mindestens dessen Kreis wir als die Erfinder der Telari annehmen können, war G i u l i o P a r i g i. Bei Giulio Parigi hat nun aber der Deutsche Josef Furttenbach gearbeitet und er ist es, dem wir eine ganz genaue Beschreibung der Telaribühne und viele Zeichnungen, Aufrisse, Grundrisse und Perspektiven dieser Bühnenform verdanken.

Wie schon bemerkt, konnte von einem r ä u m l i c h e n Aufbau der Dekoration nicht mehr die Rede sein. Die Telari waren vielmehr aufrecht stehende, dreiseitige Prismen, welche um eine Achse drehbar waren. Zunächst wurden zwei, später alle drei Seiten bemalt, und zwar derartig, daß die einzelnen Seiten der einzelnen Telarien untereinander korrespondierten und ein zusammenhängendes Bild ergaben. Wie später auf die Fläche der Kulissen, so wurde damals der gesamte Inhalt des Bühnenbildes auf die Ebene der Telari projiziert. Allerdings wurden, soweit möglich, auch in dieser perspektiven Projektion vorspringende Teile, Gesimse, Balkone und ähnliches in flachem Relief angetragen. Natürlich war die Tiefe der plastischen Ausbildung nicht mit der auf der festen Bühne Serlio's zu ver-

[1]) C. H. Kaulfuß-Diesch: Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, Leipzig 1905.
[2]) Vgl. A. Neri, Gli intermezzi del Pastor Fido (Giornale stor della leteratura italiana, Band 2, 1888).
[3]) Vgl. E. Flechsig: Die Dekoration der modernen Bühne in Italien. (Dissertation.) Leipzig 1894.

gleichen. Der Hintergrund wurde wie früher von einem gemalten Schlußprospekt gebildet, nur, daß jetzt der Seitenanzahl der Telari entsprechend drei Prospekte hintereinander hingen, von denen beim Wechsel der Szene, also bei Drehung der Telari, jedesmal der Vorderste gleich einem Vorhang herunterfiel. In einzelnen späteren Werken Furttenbachs wird auch angegeben, daß dieses Fondale zurückgezogen werden könne. Lassen wir jedoch Furttenbach selbst zu Wort kommen. In seinem Werk „Newes Itinerarium Italiae", Ulm 1627, äußert er sich bei einer Beschreibung von Florenz wie folgt über die Bühnen: „Man kann auch von da an in den Theatro, warinnen die Fürstliche Comedien gehalten werden / durch sonderbare Fenster herabsehen / da dann noch die Sciena di Comedia Scoprirt / und sehr schöne Artifici wie etwas selbige / nach dem es die acti Inhaltung der Comedien mitbringe / das Werk in großer Behendigkeit / und in ein andere Gestalt zu verwandlen / gesehen werden / ist auch dafür zu halten / daß zu unseren Zeiten dergleichen zierliche Comedien nirgends in opera gericht worden / vnterschiedliche Manier vnd Abwechslungen werden abserviert. Da man dann gar in die ferne vn in etliche Gassen prospektivischer weiß hineinsehen thut / auß welchen die Comedianten sich erzeigen / vnd nach Gelegenheit daß vor ihnen habenden actus agieren, wan selbiger sein Endschafft erreicht / thut sich das gantze Werck in einen Lustgarten / Meer / Wald und anders in solcher Behendigkeit verwandlen / daß deß Menschen Aug dessen in Achtung zu nehmen nicht wol vermag / sondern vil mehr also darüber bestürtzt wird / daß die Persohnen gleichsam die Gedanken verendern / als obs verzuckt weren . . . .[1])

Der beigefügte Kupferstich gibt eine Straße mit rein italienischen Renaissance-Palästen wieder, deren einzelne Bauwerke eine möglichst verschiedenartige Architektur zeign. Das Fondale stellt Hallen, Kirchenbauten und Stadttürme dar. Die einzelnen Häuser, je drei auf einer Seite, stehen scheinbar zusammenhanglos, die Verteilung eines Bauwerkes auf je eines der Telari ist deutlich. In der Wiedergabe fallen die starken Ausladungen der Gesimse, Erker und anderen Vorbauten auf. Grundriß und technische Angaben fehlen übrigens in diesem Werk. Erst aus der Veröffentlichung des nächsten Jahres[2]) erfahren wir nähere Einzelheiten, so z. B. über die Beleuchtungsfrage: „Hinder diese Wänd wirdt ein anzahl Liechter / oder Oellampen jnwendig gestellt / welche ein großen splendor Glantz auff die Sciena, vu auch in das Gewülck werffen / derselbige aber begibt sich aus der Sciena wiederumben also herfür / daß man bey nächtilicher Zeit nit anderst als den klaren Tag zu haben vermeynt." Er gibt dann eine genaue Beschreibung jeder technischen Einzelheit, in welcher Art die Telari sich um ihre Achse drehen, und hebt besonders die Geschwindigkeit der Verwandlungen hervor. Er fährt dann fort: „Wann nun dieses Tuch / oder Telari, als obs Palläst vnd Schupffen waren nach Prospectivischer Art / sampt auch der hinderen Wand gemahlt / in gleichem der Himmel mit Gewülck beklaidet / mit einem Vorhang umgeben / so wird diese Prospectiva zum ersten Actu, oder in expedition daß Prologi nit en unfein Ansehn haben: Alsdann un hernach (dieweil auff der jnnern seiten der Telari andere Sachen zu den hernachfolgenden Acten zu dienen schon auch gemahlt seyn) kan die Sciena in einem Augenblick durch das vorangedeute vmwenden verändert werden. Diß seind diejenige Werk / darauff die Italiener sehr viel spendirn vnd das nit vnbillich / dann was kan großen Herren / sampt dero Fravenzimmer / größere Ergötzlichkeit verursachen als ein dergleichen schön wunderlich offt verwandlendes Gebäw vor augen zu habe / dadurch die schwäre Gedanken gar bald in lieblichen Standt verändert / sintemal das Gesicht zu vorderst etwas schöns gern anschawet / beneben das Ohr die darbey habede holdselige Musica, Drittens die Vernunft deß herfür kommenden herrlichen Orators, oder Comoedianten so zierliches reden mit großer Erquickung anhöre thut / welches dann solche Redner / vnd so fürtreffliche Agenten seyn / daß sich ab jhren Gebaren zu verwundern." Wir können uns aus den sehr eingehenden Beschreibungen Furttenbachs also eine vollkommen klare Vorstellung der italienischen Telari-Bühne bilden. Es ergibt sich, daß, da über die drei Seiten der Telari immer wieder neue Dekorationstafeln gehängt werden können, praktisch die Anzahl der Verwandlungen unbegrenzt ist. Diese technische Möglichkeit ist aber Voraussetzung für die glänzenden Schöpfungen des 17. Jahrhunderts — jener Epoche, in der die architektonische und bildmäßige Ausstattung der Oper im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses an den europäischen Höfen und Kulturzentren stand.

---

[1]) J. Furttenbach. Newes Itinerarium Itali Italiae 1628.
[2]) J. Furttenbach — Architektura civilis Ulmae Ulm 1627.

Porträts junger Schauspieler

Marija Leiko

Merkwürdig. Ich will mir in die Erinnerung rufen, in welchen Rollen ich Marija Leiko gesehen habe — und sehe immer undeutlich Helene Thimig. Immer. Blond, blaß, lieblich, mit einem rührenden Lächeln um den zarten, knospenhaften Mund. Sind es Schwestern?

*

Merkwürdig. Ich denke an Marija Leiko, die in der Tat einmal auch auf der Bühne, in Hauptmanns „Winterballade", die Milchschwester der Helene Thimig gewesen, und sehe ein Pastell — ein altmodisches Pastell. Oval der Rahmen, von dem das Gold blättert, blaß die Farben, die großen Augen, leicht verschattet, blicken wie aus einer anderen Welt, schwer legt das blonde Haar im Kranz sich um die weiße Stirn. Und mitten durch das Glas geht grau ein Spruch — ja, ich entsinne mich, beim Kramen in verstaubter Bodenkammer fand der Knabe einst solch ein Bild. Es stellte eine längst Gestorbene dar. Es war Besuch aus dem Elysium . . .

Eine Abgeschiedene — ich müßte mir Marija Leiko gerne als das junge Mädchen in Hofmannsthals „Tor und Tod" denken. Oder als das andere junge Mädchen im „Kleinen Welttheater". Verse klingen mir ins Ohr:

„Und ich bat,
In deiner Todesstunde bei dir zu sein.
Nicht grauenvoll, um dich zu quälen nicht,
Nur, wie wenn einer einen Becher Wein
Austrinkt und flüchtig ihm der Duft gemahnt
An irgendwo vergess'ne leise Lust."

*

Sie hat mich immer „an irgendwo vergess'ne leise Lust" gemahnt. Als die Frau Linden in der „Nora", die müde nachts in Helmers Wohnung sitzt, das schwarze Tuch um die ängstlichen Schultern, und den Klängen lauscht, die aus den Räumen über ihr, wo Nora tanzt, in ihre Lampenstille dringen . . . grau, vergrämt und fröstelnd, verloren in der Welt, fern allem bunten Glück des Lebens. Als die blonde Sünderin in Reickes „Blutopfer", diese Stiefmutter Sudermann'scher Crescenz, der sie für Augenblicke ein wahres Antlitz und Gesten wirklichen Lebens gibt. Als Hedi in Werfels seltsamem Elysium-Traum — hier wohl am stärksten ganz sie selbst, die junge Frau, im letzten Licht des Tages in der Fensternische sitzend, schattenhaft, Erinnerungen hingegeben aus der Mädchenzeit, die der leise regnerische Nachmittag ihr in dem einstigen Verehrer Gestalt werden läßt. Und sie spricht. Antwortet dem Fremden, um den beklemmend der Duft von Asphodelos-Wiesen schwingt: die ruhige verhaltene Frauenstimme, eine blonde Stimme, die zu Tränen rührt, füllt die dunkle Stube mit schwerem Klang.

Und als — als was noch? Ich suche. Und wieder finde ich den geschwisterlichen Schatten, dem zu ähneln ihr Ruhm, den zu beschwören zugleich die schmalen Grenzen ihrer Kunst deutet. Mir ist, als ob sie hin und wieder mit der Helene Thimig in irgendwelchen Rollen alterniert hat. Aber die Erinnerung bleibt ungefähr. Nur daß ich wie durch Schleier eine rührende Frauengestalt sehe, mädchenhaft, in der dunklen Stimme zittert immer leise irgendwie ein fernes Leid, die großen Augensterne sprechen von ungeweinten Tränen . . . daß ich sehe, wie sie durchs Zimmer schreitet, dessen Urvätershausrat und vergilbte Stiche ein heimliches Leben geben.

*

Andeutung ist das Spiel der Marija Leiko und zarteste Kontur, nicht volle plastische Form. Silberstiftzeichnung, die Spinettmusik begleitet. Kaum mehr. Die große Schwester Antigone hat tragische Momente, die dem Herzen Qual und Rausch schenken. Ismene ist nur rührend. Ist lieblich wie

erste Frühlingsblumen und ergreifend wie eine Herbstzeitlose, die aus welkem Laube hervorleuchtet. Nicht weit reicht der Bezirk ihrer Kunst. Aber er erstreckt sich doch, für mich wenigstens, von der „Stella" Goethes bis zur Schnitzlerschen Melancholie. Der Herr von Sala würde sie sehr geliebt haben. Er ist längst allein den einsamen Weg gegangen. Vielleicht läßt irgend einer, der tiefer blickt, sie einmal die Johanna Wegrath werden. Das würde ihr und uns die Erfüllung schenken, die sie sich und uns schuldig ist . . . vielleicht schenken.

Ludwig Sternaux

Anni Mewes

Ihre Rosalinde, offenes Versteckspiel der Liebe, Kühnheit der Scham, zeichnete Anni Mewes' Porträt für alle Sehenden. Denn Porträt ist weder Spiegelbild noch Synthese. Spiegelbild ist eine physikalische Funktion, Porträt eine seelische. Einzelzüge aus zwei, zehn, hundert Rollen ergeben nie schauspielerische Persönlichkeit. Die steckt im Beharrenden, Uebergeordneten, auch, und erst recht, beim „wandlungsfähigen" Schauspieler.

Ihre Rosalinde: bestachelt mit spitzen Eiskristallen der Abwehr, nur damit sie im Sturzbach des Liebesfrühlings süß dahinschmelzen; lachend in bunten Torheiten und Tollheiten, nur damit sie dem bitteren Ernst zielsicher schnellender Liebe die Tarnkappe des Shakespearemärchens aufsetzen, Tarnkappe, die enthüllt, indem sie versteckt. Einzelzüge: liebliches Hervortreten beim Ringkampf, jungfräulich zaudernd und doch alles gebend, sich gebend. Als Junge sehr schalkhaft, unbekümmert, geweckt, wie in Hosen aufgewachsen. Doch garnicht dreist-schalkhaft, nur liebreich-schalkhaft. Und den Liebreichtum verströmend, aus Tiefen. Darin liegt das Einprägsame, Uebergeordnete: Dieser ranke, hellduftende, silbrige Mädchentyp drängt mit Ton und Gebärde vom Gefährlich-gefälligen, Leichteinschmeichelnden seines Typs fort und wird ganz Wesenheit, menschliches Gefühl, Fülle, Ausstrahlung.

Das schöne Mädchen im Natürlichen Vater, das den Sonderling heiraten soll, doch am Hochzeitsmorgen lieber betteln geht mit dem alten guten Lehrer, unter Ratten und Mäusen haust, als Knabe mit der Mandoline sein Brot verdient: Mondscheinwinkelwehmut des verträumten und versponnenen Eulenbergstückes hockt im Herzen dieser Beate, sickert und rinnt von hier aus als warmer Tränenregen, gedämpft, fröhlich-schmerzlich plätschernd, wie zur Nachtzeit ein Bronnen sein Blut verspritzt, ins romantische Spiel und wird sein Pulsschlag. Ton und Gebärde, hell und klingend, formen ein dunkles Geschick, sind Hingabe, ohne je sich zu verlieren. Das ist feinste seelische Einstellung ohne äußerlich meßbare Anpassung an verschiedentliche Charaktere, Stile. Nichts Vielfältiges: Einfalt, die bezwingt.

Sanderein im altflämischen Legendenspiel stellt darum Anni Mewes' Art am reinsten heraus. Eine Märchengestalt, Blüte vom weißen Blütenbaum, Inbegriff aller Tugenden, ganz unbewußt, keusch, Hingabe. Bezeichnend, wie sie der Botschaft des Knechtes Bescheid gibt, mit Hoheit, ohne Ueberhebung, unbeirrbar sicher in freundlicher Milde. Gesicht, Glieder, Sprache: stets sanfte Einheit.

Innigkeit, die keinerlei Veräußerlichung zuläßt, wird mitunter leichte Gefahr. In Strindbergs „Mit dem Feuer spielen" fehlt ihrer jungen Frau, trotz naturhaftem Anreiz gefährlichen Liebesspiels, letzte Leichtigkeit. Ja, dieser ranke, hellduftende, silbrige Mädchentyp ist durch Beseelung aus Tiefen schwer im Gehalt, leicht nur im Flügelschlag. Schwer im Gehalt: Möglichkeit der Entwicklung über jenen Typus hinaus.

Oswald Pander

Der Begründer des Aktivismus!

Kurt Hiller

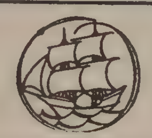
Die Weisheit der Langenweile

Eine Zeit- und Streitschrift · 450 Seiten in 2 Bänden

Geheftet M. 6.50 · Gebunden M. 10.–

KURT WOLFF VERLAG · LEIPZIG

Die Schaubühne: *„Hiller . . . schreibt Manifeste, poltert Pamphlete, schüttelt dich, den Leser, beim Rockzipfel oder sucht dich als Freundes-Du in die Arme zu schließen." – „Sätze, Abschnitte, Kapitel, wo die Exhibition des Geistes rückhaltlos ist . . . Hier schreibt er mit Blut."*

INSEL-VERLAG  ZU LEIPZIG

CHARLES LOUIS PHILIPPE

Gesammelte Werke in den berechtigten deutschen Uebertragungen. Sechs Bände.
In Pappbände gebunden M. 32.–

BÜBÜ. Roman. Uebersetzung v. MAX HOCHDORF. Geh. M. 3.—, geb. M. 5.50	DER ALTE PERDRIX. Roman. Uebersetzung von MARION SPIRO. Geh. M. 3.—, geb. M. 5.50
MARIE DONADIEU. Roman. Uebersetzung von NANNY COLLIN. Geh. M. 4.—, geb. M. 6.50	CROQUIGNOLE. Roman. Uebersetzung v. WILHELM SÜDEL. Geh. M. 3.50, geb. M. 6.—
DIE KLEINE STADT. Novellen. Uebersetzung von WILHEM SÜDEL. Geh. M. 3.50, geb. M. 6.—	MUTTER UND KIND. Roman. Uebersetz. v. ELISABETH FUHRMANN-PAULSEN. Geh. M. 2.—, geb. M. 4.50

Man hat von den Romanen Philippes, von dem Staunen darin den Eindruck, daß die Welt vorher nicht da war, bevor der Dichter sie sah. Das Staunen ist nah bei der Liebe und eines ohne das andere nicht möglich; der Dichter fordert dazu auf, an die Liebenden zu denken, von denen es heißt, daß sie Vater und Mutter vergessen, daß die alte abgegriffene Welt ihnen versunken ist und bloß ihre Leidenschaft lebt, die süße Verzauberung; so fromm können sie sein, daß sie nichts abzubüßen haben, bis der Stab die Blüten treibt, alles blüht und neu ist und wie von ihnen erschaffen. Philippe liebt, was er sieht, er hat den Blick der verzaubernden Liebe. Er ist einer von den großen, seltenen Liebenden, die sanft und geduldig gegen die Welt sein können und an ihren verworfensten Stellen noch mit Leuchtkraft ihrer gesegneten Augen das ewige, unendliche Leben durchschimmern sehen, das lebendige Leben, in dessen Dienst Philippe sich ganz begeben hat. Das Herz Philippes ist das Herz der Welt, in seinen Gestalten gehen wir selber um.

Friedrich Burschell in den „Weißen Blättern".

Soeben erschien:

Willkommen und Abschied

Roman von ARTHUR KAHANE

Geheftet M. 8,—. Gebunden M. 10,50.

ERICH REISS VERLAG · BERLIN W 62

Soeben erschien:

MECHTILD LICHNOWSKY

DER KINDERFREUND

Geheftet M. 4.— Gebunden M. 6.—

„Mechtild Lichnowsky bedeutet ein Kunstwerk mehr, als sie Kunstwerke schafft — aber von ihrem Sein fällt ein Strahl glückselig auf ihr Geschaffenes. Immer denk' ich an Bettina Brentano - Arnim; die den Frühlingskranz geflochten hat. Die Bettina war nicht so sehr eine Gestalterin wie eine Gestalt . . . inmitten ihrer hold verfliegenden Gestaltungen.

Mechtilds Schönstes ist der Schimmer. Das Silberne. Die seelische Lieblichkeit. Alles das Ergebnis nicht eines Herkommens auf den Brettern — sondern das Ergebnis eines Menschen. Erziehungsfragen werden halt schon auf die holdeste Art bei ihr behandelt, die man erträumen kann. Pädagogik beim Ariel.

Von den Einzelschauspielen der Mechtild Lichnowsky ist nie zu trennen: das Schauspiel Mechtild Lichnowsky.“ Alfred Kerr.

ERICH REISS VERLAG * BERLIN W 62

Soeben erschien

Der Wille zum Drama

Neue Folge der „Wege zum Drama“
Deutsches Dramenjahr 1911—1918

von

Julius Bab

Eine Literaturgeschichte des modernen und jüngsten Dramas; die bisher fehlende Dramaturgie der Moderne!

Br. M. 12.— (425 S. stark) Geb. M. 15.—

Soeben erschien das 3. Tausend

Der letzte Brief

Eine Sammlung letzter Briefe bedeutender Menschen
Herausgegeben und eingeleitet von

Ilse Linden

Eines der eigenartigsten und persönlichsten Dokumente der Briefliteratur!

Br. M. 6.— Geb. M. 8.50
Echt Halbpergament auf Bütten M. 10.—

OESTERHELD & CO., VERLAG, BERLIN W 15

Eduard Stucken

DIE WEISSEN GÖTTER

Roman — 2. Auflage — 550 Seiten auf holzfreiem Papier
Geh. Mk. 15.—, geb. Mk. 18.—

„Ein umfassendes Gemälde von der Eroberung Mexikos. Die wilde ungestüme Abenteuerlust, die in diesem merkwürdigen Werke schwingt, lockt und trägt die Seele weiter von Kapitel zu Kapitel. Seinem stolzen, vornehm verhaltenen Schwunge wird sich kein Williger entziehen können." (B. Z. a. M.)

Eine ganz ungewöhnliche Leistung und ein ungeheures Panorama. Der Aufeinanderprall zweier Welten löst sich aus dem gemächlichen Chronistenton zu atembeklemmender Wirkung. (Berl. Tagebl.)

„Eine teuflische Welt düsterer Pracht tut sich auf, durch die Blutströme fließen von Menschenopfern und wilden Schlachten. Voll seltsamer Zeremonien und trunkener Liebesfeste. Bis zuletzt bleibt man im Bann des Dichters, dessen unerhörte Stil- und Gestaltungskunst eine farbenstrotzende Welt heraufzaubert, die uns versunken schien." (Berl. Börs. Ztg.)

„Eine schier unerschöpfliche Phantasie hat die Bilder eines verglühten Lebens vor unser berauschtes Auge gemalt." (Voss. Ztg.)

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

Soeben erschien:

EMMY HENNINGS:

GEFÄNGNIS

Ein kleiner Roman.

Geheftet M. 5,—. Gebunden M. 7,—.

Eine der ersten Pressestimmen: „Eines der wenigen Bücher der in literarischer Hinsicht sehr problematischen letzten Jahre, das mich von Grund der Seele auf ergriffen hat. Moderne Memoiren aus einem Totenhaus, mit expressionistischer Wucht hingeworfen, zitternd wie warmes lebendes Fleisch, aus allen Engen und Gittern hinausführend in das leuchtende Schneefeld innerer und äußerer Freiheit. Eine Seele, die sich in allen Bitternissen der Haft leibhaftig vor unsern Augen windet und krampft, deren Kämpfe allein schon alle hinreißende äußere Handlung von Romanen aufwiegt; ein singender lyrischer Unterton, ein Frauenherz, das „seltsam hell und weich Schönheiten faßt. Es gibt nur Ein Buch, das mich in seiner unerbittlich wahren und folgerechten Selbstbeobachtung ebenso packt wie dieses — das ist Hunger von Hamsun."

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

Für jeden Mutigen, sich ehrlich mit den Problemen der Gegenwart Auseinandersetzenden, wird die auf dem Boden der großen Individualisten des XIX. Jahrhunderts stehende Wochenschrift

DER EINZIGE

herausgegeben von

ANSELM RUEST UND MYNONA

mit regelmäßiger Beilage, die das „krause Ich", die künstlerische Groteske pflegt, ein bald unentbehrlicher Führer sein.

DIE „FREIHEIT" URTEILT:

„Wenn wir eine Intensivierung der Revolution wollen, wenn wir in die Tiefe wachsen wollen, dann wollen wir nicht nur auf Stimmenfang ausgehen, nicht nur aktuelle Tagespolitik treiben, sondern die Seele des Menschen ergreifen, an Ihn, den Einzelnen, Einzigen, appellieren."

DAS „BERLINER TAGEBLATT" SCHREIBT:

Eine der neuen Zeitschriften, die gegenüber der Umwälzung des 9. November eine ganz eigene, nur durch Grundsätzliches bestimmte Haltung einnimmt, ist die von Anselm Ruest und Mynona herausgegebene Wochenschrift „Der Einzige". Stirner und Nietzsche sind die geistigen Orientierungspunkte dieser Zeitschrift von strengster individualistischer Observanz. Das Grundproblem der Revolution wird hier endlich einmal ganz un- und überpolitisch gefaßt . . . Gegenüber dem Einwand, als vermöchte der egoistische Standpunkt des reinen Individualismus im anbrechenden Zeitalter des Sozialismus nichts Wesentliches zur Lösung konkreter sozialer Fragen beizutragen, muß betont werden, daß eine Diskussion über den Sozialismus logisch überhaupt nicht denkbar ist ohne die polare Idee des Individualismus. Es ist deshalb gradezu eine Forderung der Zeit, daß neben so vielen Organen, die die Theorie des „Kollektivwillens" und der „Massenherrschaft" propagieren, nun auch eine Zeitschrift auftaucht die mit ähnlicher dialektischer und polemischer Schärfe, wie etwa die kommunistischen Organe, jedoch mit überlegenem erkenntniskritischen Rüstzeug bewehrt, die Idee des „Einzigen" und seines „Eigentums" in die politische Debatte zieht. Allen Verdächtigungen reaktionärer Gesinnung zum Trotz wird diese kleine Zeitschrift ihre revolutionären Energien entfalten, die zum Ausbau der neuen politischen Weltanschauung mehr beitragen können und wichtiger sind als die tyrannischen Dogmen östlicher Weltbeglücker.

Man abonniert direkt beim Verlag „Der Einzige" (Dr. Anselm Ruest) Berlin-Wilmersdorf, Tübingerstraße 5 a/I. (Tel. Uhld. 7083), oder durch den Buchhandel, die Post und den Leipzig. Kommissionär Fr. L. Herbig, Inselstr. 20. Quartalspreis Mk. 5.—, bei frco. Zusendung Mk. 5,50.— Einzelheft: 0,50 Mk. — Inserate die zweigespaltene Petitzeile Mark 1.—.


Kokoschka
Regie
Orlik